

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE D'ART DANS
L'ESTHÉTIQUE ANALYTIQUE EN FRANCE : VERS UNE
COMPRÉHENSION INTENTIONNELLE DES FAITS
ARTISTIQUES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
OLIVIER LACOMBE

JANVIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier mon directeur de recherche Jean-Philippe Uzel, qui m'a utilement dirigé tout au long de ma rédaction; sans ses conseils avisés, ce mémoire aurait souffert d'imprécisions conceptuelles encore plus nombreuses.

De plus, je remercie Amélie, mon aimée, ma femme, celle sans qui ce mémoire aurait été accompli dans un contexte autrement moins serein, autrement plus triste.

Je remercie aussi mes amis et ma famille, qui ont à quelques reprises supportés les tirades spéculatives dans lesquelles m'entraînaient mes pensées philosophiques sur l'art.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I	
LE PROBLÈME DE L'ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE D'ART.....	13
1.1 Artefact et intentionnalité.....	15
1.2 L'ontologie de l'œuvre d'art dans les traditions continentales et analytiques.....	20
1.3 L'ouverture analytique de l'ontologie de l'œuvre d'art dans le contexte français..	25
CHAPITRE II	
LA REPRISE DE LA THÈSE FONCTIONNALISTE.....	29
2.1 Gérard Genette et l'ontologie restreinte.....	30
2.1.1 Artefact et fonction.....	31
2.1.2 Immanence et transcendance.....	36
2.1.3 L'insuffisance du réquisit esthétique.....	41
2.2 Le réalisme modéré de Roger Pouivet.....	45
2.2.1 Substance artefactuelle.....	46
2.2.2 Extériorité de la signification.....	51
2.2.3 La pluralité des relations dans l'œuvre d'art.....	56
2.3 Dépasser le problème de l'esthétique et de l'artistique.....	61
CHAPITRE III	
L'ONTOLOGIE COMME REPOUSSOIR RELATIVISTE.....	64
3.1 Jean-Marie Schaeffer : l'art en contexte.....	66
3.2 Identité objectale et procédure cognitive.....	73
3.3 Les conséquences d'une ontologie négative.....	76
3.4 Rochlitz et la possibilité d'une théorie descriptive.....	81

CONCLUSION.....	v
	87
BIBLIOGRAPHIE.....	93

RÉSUMÉ

La question de l'ontologie de l'œuvre d'art a subi de profondes transformations durant la seconde moitié du vingtième siècle, particulièrement sous l'impulsion de l'esthétique analytique anglo-saxonne. Cet apport s'est diffusé jusqu'en France au tournant des années 1990, où un nombre restreint d'auteurs a fait sienne une méthodologie descriptive en rupture avec la spéculation ontologique de la tradition continentale. L'esthétique analytique en France ne s'est toutefois pas contentée d'importer des thèses déjà toutes faites; elle s'est donnée pour but de rénover l'ontologie de l'œuvre d'art en elle-même. C'est cette rénovation qui attire notre attention; les approches théoriques de Jean-Marie Schaeffer, Gérard Genette et Roger Pouivet seront ainsi analysées pour démontrer en quoi l'apport analytique en contexte français propose de nouvelles avenues quant à l'ontologie de l'œuvre d'art.

Notre hypothèse fondamentale est que la problématique de l'intentionnalité se retrouve au cœur des thèses des auteurs de notre corpus, qui pose un cadre de compréhension des œuvres d'art ancré dans leur contexte social d'émergence, indiquant la portée anthropologique de l'ontologie de l'art. Chez Genette et Pouivet, l'intentionnalité détermine la finalité de la fonction artistique et sa dimension collective, quoique de manière différente dans chacun des cas; tandis que Genette se fait le défenseur d'un contextualisme mentaliste inspiré du constructivisme goodmanien, Pouivet promeut une ontologie réaliste ancrée dans une interprétation forte de la sémantique de Wittgenstein. Schaeffer, quant à lui, propose une ontologie négative déterminée par des procédures cognitives n'indiquant aucune spécificité propre aux œuvres elles-mêmes.

Ce cadre n'est toutefois pas complet et définitif; à l'aide de sections critiquant certains aspects des thèses de nos auteurs, nous voulons démontrer que des problèmes demeurent, particulièrement en ce qui concerne la relation stipulée entre l'esthétique et l'artistique chez Genette et Pouivet, ainsi que les insuffisances de l'ontologie négative de Schaeffer. Toutefois, nous croyons que ces auteurs avancent ainsi une ontologie assez cohérente pour surmonter certaines apories classiques de la philosophie de l'art. Certaines précisions terminologiques concernant la relation entre l'intentionnalité et l'œuvre d'art seront effectuées avec des auteurs comme John Searle et Alfred Gell. Au final, nous voyons l'esthétique analytique comme un apport important à l'ontologie de l'œuvre d'art, permettant une propédeutique à une définition conséquente de l'art dans une optique anthropologique.

Mots-clés : Esthétique - philosophie de l'art - philosophie analytique - ontologie de l'œuvre d'art - intentionnalité

INTRODUCTION

Les pratiques artistiques qui nous sont contemporaines ont, lors de leur apparition, fortement bouleversé les habitudes conventionnelles établies dans les relations aux œuvres d'art. Depuis au moins Duchamp, le régime de l'art est passé d'une identité objectale assez stable, surtout centrée autour de genres artistiques proprement définies (peinture, littérature, musique, architecture, ...), à une dispersion des critères d'identité, dorénavant davantage relatifs à des décisions auctoriales individuelles. Ce changement a été vécu de manière différente selon les contextes. Dans le monde intellectuel français, la crise de l'art contemporain, phénomène apparu au tournant des années 1990, exemplifie bien la réticence à ce changement de paradigme. Si certaines critiques demeurent réservées, d'autres, au contraire, font preuve d'une hostilité franche; l'art contemporain est, selon quelques-uns, indistinctement un art de pacotille, « une nouvelle forme de kitsch, un kitsch d'avant-garde »¹ qui ne repose que sur l'assentiment consensuel d'un marché de l'art basé davantage sur des vedettes médiatiques que sur des artistes en bonne et due forme².

Ces critiques s'appuient sur un nombre assez restreint d'arguments. En premier lieu, la disparition progressive des critères génériques issus de l'histoire de l'art occidental a été perçue comme une perte de repères sûrs permettant une identification légitime des œuvres d'art et du discours portant sur celles-ci; l'époque est maintenant venue où l'on peut « faire n'importe quoi »³, c'est-à-dire le moment où l'art ne possède plus de signification pertinente et que tout un chacun peut bien faire ce qu'il veut, comme il le veut, nonobstant tout critère d'excellence. Deuxièmement, le financement étatique, en officialisant les intentions subversives de l'art, rend caduque la possibilité de la subversion, celle-ci étant programmée et désirée par l'État, et donc ultimement récupérée par la logique marchande de la société

1 Domecq, 1991, p. 121.

2 Le Bot, 1992, p. 13.

3 L'analyse de la notion du « n'importe quoi » est tirée de Jimenez, 2005, pp. 340-358, n. 7, texte qui s'avère une revue détaillée de la littérature anti-art contemporain en France au début des années 1990, et sur lequel nous nous sommes initialement appuyé dans ce paragraphe.

libérale actuelle⁴. L'art contemporain trouve toutefois quelques défenseurs. En guise de réponse, des auteurs comme George Didi-Huberman et Rainer Rochlitz soulignent tant la nature offensive et idéologiquement biaisée de la rhétorique des opposants à l'art contemporain que la possibilité d'une argumentation rationnelle quant à la validité de ce dernier⁵. D'autres, même s'ils reconnaissent l'anomie de l'identité artistique, accordent à l'art contemporain la vertu de permettre une libération démocratique des comportements esthétiques⁶. Au final, la crise de l'art contemporain en France se dessine autour de la question de la validité des œuvres contemporaines et met en jeu des théoriciens d'allégeance idéologico-politiques les plus divergentes⁷.

Aujourd'hui, les pratiques artistiques contemporaines étant définitivement entrées dans notre horizon culturel, la virulence de cette crise a perdu de sa force. Toutefois, il est possible de comprendre la naissance de la crise comme le symptôme d'une question autrement plus large. Ce qui semble réunir les contempteurs comme les défenseurs de l'art contemporain, c'est la perte des repères identitaires. Reconnaître cet état, s'il est évidemment réducteur de le voir comme une déchéance, n'est toutefois pas fautif; devant la profusion des pratiques dissemblables qui mêlent art populaire et art élitiste, qui désarticulent les rapports consensuels entre mots et objets, bref, qui confondent l'histoire générique de l'art occidental, le spectateur non-initié se retrouve inévitablement désorienté. C'est ainsi que l'une des questions les plus difficiles posée par l'art contemporain est celle de son identité : comment peut-on aujourd'hui circonscrire de manière efficiente toutes ces pratiques fort diverses sous un même concept, celui d'œuvre d'art ?

4 Gaillard, 1992, p. 56. Cette position rappelle d'ailleurs celle que prendra Nathalie Heinich plus tard dans le *Triple jeu de l'art contemporain*, où le « paradoxe permissif » du financement étatique de l'art rend impossible toute réelle transgression, donc opère une réduction de l'expérience artistique elle-même (Heinich, 1998, p. 338).

5 Rochlitz, 1994, p. 226. La position de Rochlitz est toutefois elle aussi mitigée : s'il accorde à l'art contemporain la possibilité d'être légitimé par des arguments rationnels, il reconnaît le rôle potentiellement négatif du financement étatique avancé par les critiques anti-art contemporains.

6 Molino, 1991, p. 72.

7 À cet égard, Jimenez indique pertinemment que cette crise est moins celle de la production artistique contemporaine — qui n'attend pas l'accréditation de la critique pour valider son existence — mais bien plutôt celle de la critique théorique elle-même (Jimenez, 2005, p. 350).

Dans un autre ordre d'idée, à la même époque est apparue une nouvelle tendance dans la philosophie de l'art en France, distincte méthodologiquement et idéologiquement de la tradition dominante jusqu'alors, celle de l'esthétique analytique. L'esthétique analytique en France regroupe un corpus assez restreint d'auteurs qui se sont efforcés de faire connaître l'approche avancée par nombre d'auteurs anglo-saxons, jusque-là peu connus dans le contexte continental. Ces auteurs se démarquent par une approche qui se veut moins spéculative et davantage descriptive; des analyses sémantiques du concept de l'œuvre d'art comme de ses modes spécifiques de dénotations remplacent, par exemple, les considérations existentielles de la tradition phénoménologique⁸. Les traductions de Danielle Lories d'articles majeurs de l'univers analytique ont entamé cette ouverture⁹, qui sera poursuivie par la traduction de *Languages of art* de Nelson Goodman par Jacques Morizot. Ce dernier ouvrage, par l'importance qu'il aura sur les auteurs de notre corpus, peut être vu comme un tournant majeur de la diffusion de l'esthétique analytique en France¹⁰. D'autres auteurs, comme Jean-Pierre Cometti, Roger Pouivet ou encore Jean-Marie Schaeffer, participeront aussi à la diffusion de cette approche méthodologique.

Ce n'est pas un hasard si nous introduisons l'esthétique analytique française tout de suite après une présentation de la crise de l'art contemporain et des problèmes qu'elle soulève; ces auteurs avancent des théories qui posent un regard nouveau tant sur la problématique de l'art contemporain que celle, plus générale, du cadre idéologique entourant celle-ci¹¹. L'intérêt que nous portons à ce courant est incidemment double; il permet de proposer une refondation de l'identité de l'œuvre d'art comme du cadre théorique de la compréhension du phénomène. La crise de l'art contemporain est donc le moment historique dans lequel s'insère l'apparition de l'esthétique analytique en France, mais aussi celui qui permet l'éclairage de fond

8 Nous présenterons dans le premier chapitre une comparaison plus achevée entre ces deux traditions.

9 Lories, 1988.

10 Cometti et Pouivet indiquent justement en quoi la pensée de Goodman influence tant les projets ontologiques de Genette et Schaeffer dans « L'effet Goodman » (Goodman, 1996, pp. 135-154).

11 On peut apercevoir une problématique de la fin de l'histoire de l'art inspirée, plus ou moins fidèlement, de la pensée hégélienne comme étant prégnante chez les détracteurs de l'art contemporain.

des conséquences de son approche; l'ontologie analytique tente de répondre au problème de l'identité de l'œuvre d'art par des moyens encore peu usités dans le contexte français.

Ce mémoire se veut une étude sur les thèses portant sur l'ontologie de l'œuvre d'art telles que développées par les tenants de l'esthétique analytique en France. Les théories de Jean-Marie Schaeffer, Gérard Genette et Roger Pouivet¹² en seront l'objet principal, car ces trois philosophes présentent les thèses les plus achevées de l'esthétique analytique en France en matière d'ontologie de l'art. Nous avons attribué le prédicat analytique à ces auteurs, car les systèmes construits par ces derniers dénotent clairement l'influence des thèses anglo-saxonnes sur leurs travaux : les modes d'existence de l'œuvre d'art développés par Genette sont particulièrement marqués par le constructivisme de Nelson Goodman; la nature normative de l'intentionnalité collective de Pouivet est ancrée dans l'héritage wittgensteinien; finalement, le relativisme ontologique radical de Schaeffer est soutenu par un naturalisme d'inspiration searlienne. Nous reviendrons plus tard sur ces points. De plus, ces trois auteurs avancent une méthode descriptive, où l'identification – ou l'impossibilité de l'identification – de certaines propriétés permettent de comprendre l'étendue du concept de l'art.

Nous avons décidé, contrairement à ce qu'a fait Haghsheno-Sabet¹³ dans son mémoire de second cycle, de ne pas inclure Rainer Rochlitz dans ce corpus. Ce dernier, s'il s'appuie sur la sémantique performative anglo-saxonne (Austin, Searle, ...) pour fonder une pragmatique de l'usage du concept de l'œuvre d'art, avance une théorie qui s'éloigne de l'orientation analytique sur plusieurs aspects. La théorie de la rationalité esthétique qui sous-tend son ontologie place la question de la nature de l'espace public au cœur de son approche. Or, Rochlitz s'appuie sur les thèses avancées par le philosophe et sociologue Jürgen Habermas, lui-même directement influencé par l'école de Francfort. L'horizon d'origine de la pensée de Rochlitz diffère ainsi beaucoup de celui de nos auteurs. De plus, à plusieurs reprises, Rochlitz est entré directement en conflit avec les esthétiques analytiques de Schaeffer et Genette, considérant leur approche descriptive comme essentiellement réductrice, car elle occulterait la dimension dynamique et reconstructive du débat rationnel entourant l'identité de l'œuvre

12 En particulier : Schaeffer, 1996; Genette, 2010; Pouivet, 2010.

13 Haghsheno-Sabet, 2009, p. 8.

d'art¹⁴. Pour toutes ces raisons, nous avons décidé de ne pas inclure Rochlitz directement dans notre corpus. Nous reviendrons toutefois sur cet auteur dans le chapitre sur Schaeffer pour démontrer en quoi son approche, si elle ne neutralise pas l'orientation analytique, permet néanmoins un élargissement de la théorie descriptive avancée par nos auteurs.

L'hypothèse qui sous-tend ce mémoire, c'est que les positions des auteurs de notre corpus tendent à comprendre la constitution des faits artistiques comme une relation entre une structure intentionnelle (activité humaine subjective ou sociale) et des objets physiques. À même ce postulat, originellement fort simple, se développe des thèses concernant la finalité fonctionnelle des œuvres d'art, la nature collective de l'intentionnalité artistique ainsi que le type de procédure cognitive participant à l'identité du phénomène, thèses qui toutes rénovent le cadre de compréhension des œuvres d'art en contexte continental. Cette relation entre art et intentionnalité aboutit, selon nous, à faire de l'union de ces thèmes une propédeutique à toute définition conséquente de l'art.

Pour ce faire, ce mémoire sera divisé en trois chapitres. En premier lieu, le problème général de l'ontologie de l'œuvre d'art sera brièvement présenté par une comparaison entre les traditions analytiques et continentales. À cet égard, l'esthétique cognitiviste de Nelson Goodman fera l'objet d'une présentation plus substantielle, car l'orientation ontologique des auteurs du corpus à l'étude se positionne principalement par rapport à Goodman. Certaines précisions terminologiques seront aussi faites concernant notre interprétation de l'intentionnalité. Ensuite seulement, nous présenterons les thèses des auteurs à l'étude. Nous débuterons en discutant la reprise de la thèse fonctionnaliste, qui sera analysée dans ses relations au problème de l'ontologie de l'œuvre d'art; les positions de Genette et de Pouivet, ayant placé la question de la fonction au centre de leurs théories, seront respectivement étudiées. Nous critiquerons l'union postulée par nos auteurs entre l'esthétique et l'artistique pour démontrer en quoi, selon nous, ils demeurent prisonniers d'une orientation

14 Jean-Philippe Uzel (Uzel, 1998), en proposant une analyse systématique de l'opposition entre l'approche évaluative de Rochlitz et les approches descriptives de Schaeffer et Genette, renforce notre choix de ne pas insérer Rochlitz dans notre corpus. Ce constat est aussi appuyé par un autre de ses textes (Uzel, 2004), qui montre l'héritage kantien de l'universalité du jugement de goût chez Rochlitz.

philosophique classique, qui ne parvient pas à résoudre certains problèmes liés à la définition de l'œuvre d'art. Troisièmement, les conséquences relativistes du déplacement de l'ontologie de l'œuvre d'art seront examinées au regard de l'approche naturaliste et anthropologique de Jean-Marie Schaeffer. Nous critiquerons aussi certains aspects de son approche relativiste qui, si elle fait l'impasse sur l'union problématique entre l'esthétique et l'artistique, aboutit à une indétermination complète des œuvres d'art. Cette indétermination sera d'ailleurs comparée à l'approche évaluative de Rochlitz, pour démontrer en quoi l'approche descriptive de Schaeffer peut être positivement amendée dans le contexte contemporain. La conclusion rappellera les thèses de nos auteurs pour souligner leur parenté souterraine, où l'intentionnalité joue un rôle fondamental.

CHAPITRE I

LE PROBLÈME DE L'ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE D'ART

Affirmer la nature problématique de l'ontologie de l'œuvre d'art revient à souligner l'évidence; comme nous l'avons vu en introduction, la question « qu'est-ce que l'art ? » aboutit à des conclusions fort divergentes. Pourtant, l'art comprend dans son acception conventionnelle des pratiques assez bien déterminées : la peinture, la sculpture, la musique, la littérature, la danse, le théâtre, la performance, l'installation, le *body art*, etc. Un écart entre la pratique et la théorie semble donc exister; le concept d'art, si son usage peut paraître clair, n'en demeure pas moins récalcitrant à toute définition. Par quoi et comment sont liées les pratiques qui en circonscrivent l'usage ? Les réponses possibles sont nombreuses : un type de comportement individuel ou social envers certains objets; une tradition historique arbitraire; une catégorie essentielle permettant d'accéder à une vérité fondamentale de l'être, etc. Il appert bien vite que lorsqu'est venu le temps de définir un domaine comme celui de l'art, la théorie semble bien démunie. Ce hiatus peut en fait indiquer une limite de la théorie : son indépendance par rapport à la pratique. C'est l'opinion que Dominique Chateau fait sienne :

Définitivement, [l'esthétique] fait face à un monde d'objets (ou d'actes) qui, avant même de la connaître lui tourne le dos. J'appelle ontologie de l'art le moment de sa définition où l'esthétique surmonte ce handicap pour tenter de dessiner l'ébauche d'une représentation des objets de ce monde qui n'a pas besoin d'elle¹⁵.

Sous cet angle, la question de la définition de l'art n'est pertinente qu'à l'intérieur des bornes tracées par cette césure insurmontable. Le problème de l'ontologie de l'œuvre d'art

¹⁵ Chateau, 2000, p. 200.

n'est que purement spéculatif face à l'autonomie avérée de la pratique; sa justification est celle du questionnement philosophique théorique, détachée de toute incidence concrète.

Toutefois, il est pertinent de donner au problème de l'ontologie de l'œuvre d'art une portée autrement plus large. La compréhension théorique du fait artistique peut permettre, par exemple, de cerner un agir humain au sens anthropologique du terme. L'art, s'il met en jeu des modes de relations et de créations artefactuelles transculturelles, pourrait potentiellement être une constante anthropologique. Dans un autre ordre d'idée, les sociologues de l'art ont démontré de façon convaincante qu'il demeure difficile de discuter des problèmes de l'art sans l'intégrer aux conditions matérielles et sociales de sa création. La théorie institutionnelle a fait de cette prémisse son impulsion majeure¹⁶. La question de la définition de l'art est donc un problème des plus concrets; elle dépasse le cadre du théorique pour rejoindre le pratique et le politique.

De plus, il ne faut pas sous-estimer l'incidence du questionnement philosophique sur la pratique, en particulier dans le contexte intellectuel et universitaire de la production artistique contemporaine. Avec l'avènement de l'art contemporain, qui a vu le critère d'identité catégoriel de l'art s'effriter en faveur du critère d'identité auctorial, l'aspect théorique n'en est que plus important; l'art n'est plus un domaine objectal stable, mais une frontière sans cesse mouvante qui ne trouve son sens que dans certains usages construits par les artistes mêmes. Or, le questionnement philosophique participe intégralement à cette émancipation du statut de l'art; les artistes s'inspirent du théorique pour façonner et explorer directement les potentialités de leur pratique. Ainsi, plutôt que postuler l'autonomie structurelle de l'art, il serait plus pertinent d'analyser les rapports d'interpénétration entre théorique et pratique.

En un sens, la théorie est à la remorque de la pratique; les artistes n'ont ni besoin de la philosophie de l'art pour créer, ni besoin de son existence pour comprendre le phénomène. De plus, même si à certaines époques l'esthétique s'est voulue légiférante, elle n'est jamais

¹⁶ Que ce soit chez Danto ou Dickie, l'art n'est pas dissociable de son contexte historique et institutionnel d'apparition. À ce sujet, voir : Danto, 1981 et Dickie, 1974.

parvenue à s'octroyer de grands pouvoirs effectifs, la pratique venant toujours contredire la doctrine. Par contre, sans gonfler superficiellement le rôle de la philosophie de l'art dans la création artistique, il est évident que ce questionnement participe de la structure du champ de l'art¹⁷ et qu'il peut, entre autres, remplir le rôle d'un agent de légitimation théorique. À cet égard, non seulement il semble insuffisant de postuler l'imperméabilité structurelle du champ artistique, mais l'interrogation philosophique conserve du même coup toute sa pertinence, tant au niveau de la compréhension du phénomène que de son existence effective.

1.1 Artefact et intentionnalité

Nous venons tout juste de tenter de justifier notre champ d'étude. Toutefois, le problème d'origine persiste : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Naïvement, nous serions tenté de proposer une réponse simple : une œuvre d'art est un objet possédant certaines caractéristiques lui permettant d'être identifiée en tant qu'œuvre d'art; la somme de certaines propriétés nécessaires et suffisantes permet de saisir la nature des objets artistiques nous entourant. Toutefois, l'objet d'art est essentiellement un artefact, c'est-à-dire qu'il est issu d'un acte humain qui en transforme la signification. Une pierre trouvée dans les bois ne possède pas le même statut que les sculptures néolithiques, car le matériau, en étant altéré par l'homme, se voit conféré un contenu de signification que l'objet naturel n'a pas, du moins à l'origine; des caractéristiques comme, par exemple, son mode de représentation – qu'il soit analogique ou symbolique – ou encore sa valeur symbolique et culturelle, participent intégralement au rôle associé à l'artefact lorsqu'il est replacé dans le contexte qui permet la saisie de son sens. Les objets naturels peuvent bien entendu signifier de la même façon que les artefacts; l'animisme accorde une valeur symbolique équivalente aussi bien aux phénomènes naturels qu'aux artefacts. Toutefois, lorsque la mythologie associée aux phénomènes naturels dans les sociétés animistes disparaît, le contenu de signification accordé à ceux-ci est perdu avec elle, car la stricte physicalité des objets ne transmet plus le réseau de sens qui lui était initialement attribué. Les phénomènes naturels ne sont équivalents aux artefacts que dans la mesure où ils

17 Au sens que ce concept prend chez Bourdieu, 1961, p. 865.

perdent leur statut de simples objets. Il semble donc pertinent de postuler une différence de statut logique entre les objets naturels et les artefacts.

Cette différence, c'est celle de l'intentionnalité. L'intentionnalité est un concept repris de la scolastique médiévale dans le contexte moderne par Brentano et ensuite par Husserl. À l'origine, l'intentionnalité est définie par Brentano comme tout phénomène psychique, s'opposant aux phénomènes physiques¹⁸. Husserl reprend le concept et en fait le centre de sa phénoménologie, au sens où les phénomènes intentionnels, ou encore les actes intentionnels, forment la structure essentielle et l'unité de la conscience¹⁹. Ces deux conceptions se rejoignent sur deux points principaux : 1) la relation entre un sujet et un objet nécessite l'intermédiaire de la représentation, car « rien ne peut être jugé, mais rien ne peut être non plus désiré, espéré, ou craint, s'il n'est pas représenté »²⁰; 2) la représentation circonscrit l'ensemble du contenu de signification auquel nous avons accès; la seule évidence, c'est l'intentionnel²¹.

Toutefois, une autre acception de l'intentionnalité est apparue dans le contexte analytique contemporain, conception qui diverge de la tradition Brentano-Husserl; une de ces versions est celle de l'orientation naturaliste et mentaliste de John Searle, où l'intentionnalité signifie tout état ou événement mental qui entre en relation avec le monde qui nous entoure²². La différence entre les conceptions Brentano-Husserl et celle de Searle n'apparaît pas immédiatement évidente, mais elle demeure fondamentale; elle s'établit sur le problème de la relation corps-esprit. Tandis que la théorie Brentano-Husserl postule l'intentionnalité comme le centre d'une égologie qui trouve son origine dans le dualisme cartésien, le cadre de Searle ne propose pas de distinction de statut entre les faits intentionnels et les faits naturels. L'intentionnalité est chez Searle directement ancrée dans la nature biologique du corps²³,

18 Brentano, 1944, p. 92.

19 Husserl, 1962, p. 171.

20 *Ibid*, p. 172 cite Brentano, 1944, p. 94.

21 « [...] mais il est probable que nous ne nous trompons pas en déniaut, de façon tout à fait générale, aux phénomènes physiques toute existence autre que l'existence intentionnelle » (Husserl, 1962, p. 107).

22 Searle, 1983, p. 1.

23 *Ibid*, p. 264 : « On my account, mental states are as real as any other biological phenomena, ... ».

tandis que l'égologie husserlienne s'appuie clairement sur une interprétation des textes de Descartes qui aboutit à une différenciation entre l'âme et le corps, en particulier dans le tournant idéaliste de sa phénoménologie. L'intentionnalité chez Searle ne postule ainsi aucune différenciation ontologique entre les phénomènes mentaux et physiques. L'acception que nous ferons de l'intentionnalité dans ce travail sera orientée sur la position searlienne, c'est-à-dire en n'opérant pas d'opposition âme-corps. La raison est simple; selon nous, un des problèmes de la position dualiste est causal. Si l'esprit possède un statut distinct du corps, dans quelle mesure parvient-il à opérer sur le mécanisme corporel ? Les lois causales de la physique n'étant observables que dans la mesure où elles impliquent des phénomènes physiques, postuler une origine extra-physique aux lois causales devient un problème épistémologique évident : comment repérer l'extra-physique par le physique ? Les lois de la causalité, sur lesquelles repose l'ensemble de la physique contemporaine, deviennent ainsi incertaines, voire occultes. La position searlienne a l'avantage de proposer une solution²⁴ à ce problème fort ancien²⁵, d'où notre préférence pour celle-ci. Nous aurions pu aussi parler du problème de l'interaction entre corps et esprit par rapport à l'origine ontogénétique de l'être humain, c'est-à-dire comme mutation génétique du vivant trouvant son origine dans des organismes monocellulaires, mais nous ne nous étendrons pas sur la question : nous nous contenterons ici de ce bref aperçu de la question de l'intentionnalité, dorénavant comprise comme concept naturaliste. Toutefois, l'analyse des diverses acceptions de l'intentionnalité et leurs différences sera davantage élaborée dans la section 2.2.2, qui portera sur le problème de l'extériorité de la signification chez Roger Pouivet.

24 Nous avons ici largement simplifié la position searlienne car elle est en fait beaucoup plus subtile – et souvent débattue. Searle accorde une certaine autonomie aux états mentaux – comme étant non réductibles au mécanisme des théories behavioristes et computationnalistes – tout en les considérant ancrés et se réalisant dans la structure du cerveau (Searle, 1983, p. 263-265). Cette définition apparaît évidemment polémique. Débattre cette question n'est toutefois pas notre problématique actuelle; nous désirons simplement souligner que notre acception de l'intentionnalité se fera dans un cadre naturaliste qui ne postule pas d'opposition entre le corps et l'esprit.

25 ... qui remonte au moins jusqu'à Platon, où l'interaction entre les Idées et le monde matériel reste une difficulté constante, de la *République* jusqu'aux *Lois*. La théorie de la glande pinéale comme « siège de l'âme » de Descartes apparaît d'ailleurs comme une rémanence de cette question dans le contexte moderne (Descartes, 1994, Art. 31).

L'intentionnalité est donc ce qui distingue sémantiquement et logiquement les phénomènes naturels des artefacts. Toutefois, l'intentionnalité n'est pas seulement un état personnel et subjectif qui ne se produit seulement que dans la tête d'un individu. Au contraire, les artefacts sont considérés comme des objets intentionnels; lorsqu'un individu possédant les capacités cognitives et les références culturelles suffisantes pour appréhender la signification intentionnelle d'un artefact, l'objet demeure le véhicule central à la relation. Quant à savoir dans quelle mesure le contenu intentionnel des artefacts est lié aux propriétés physiques de l'objet, nous devons attendre quelque peu; ce problème sera élaboré dans le second chapitre concernant la reprise de la théorie fonctionnaliste dans le contexte analytique français. La notion d'objet intentionnel permet par contre de saisir en quoi la nature de l'œuvre d'art est relationnelle et intimement liée à l'intentionnalité. C'est d'ailleurs de cette façon que l'anthropologue américain Alfred Gell comprend l'œuvre d'art, c'est-à-dire qu'il établit une liaison intime entre l'intentionnalité et l'artistique. Nous exposerons dans les lignes qui suivent sa théorie pour appuyer notre compréhension intentionnelle de l'œuvre d'art.

Dans *L'art et ses agents*,²⁶ Gell s'oppose principalement aux définitions esthétiques des œuvres d'art; du point de vue de l'anthropologue, une vision esthétique des objets artistiques ne s'applique qu'imparfaitement au niveau théorique, car l'esthétique ne fournit pas de paramètres qui permettent de décrire et comparer efficacement l'existence du phénomène artistique dans les traditions non occidentales²⁷. Ce fait tend au contraire à suggérer qu'une vision esthétique de l'œuvre d'art rend l'étude anthropologique trop occidentalocentriste, les objets d'art ne respectant pas dans toutes les cultures le réquisit définitionnel de l'esthétique. Le cadre épistémologique de Gell se situe sur un autre horizon, celle d'une anthropologie qui cherche à comprendre certains comportements dans la structure des interactions sociales d'une société donnée²⁸. En ce sens, l'œuvre d'art ne peut être comprise que dans la mesure où elle est replacée dans son contexte d'émergence, selon son usage particulier. L'art ne possède ainsi aucune nature intrinsèque, indépendante de son aspect relationnel et local; ce sont les

²⁶ Gell, 2009.

²⁷ *Ibid*, p. 3.

²⁸ *Ibid*, p. 9.

diverses intentionnalités et leurs rôles spécifiques qui permettent la saisie de la dynamique propre à l'art.

C'est donc des relations intentionnelles qui spécifient l'identité de l'œuvre d'art. Gell utilise la notion d'*agency* pour caractériser ce qu'il nomme l'attribution d'intention dans certains objets²⁹. Avec ce terme, traduit en français par agentivité, Gell soutient que ce sont les objets qui possèdent des intentions; ce ne sont pas seulement les individus qui perçoivent un sens arbitraire dans les objets, ce sont plutôt les objets qui sont porteurs d'un sens déterminé par une intentionnalité sociale³⁰. Comme le souligne Maurice Bloch, le propos de fond de Gell se veut cognitif : « ce qui préoccupe réellement [Gell], c'est la représentation de la relation entre les croyances et les désirs des autres et, à un certain point, la manière dont nous nous représentons ce qui nous fait agir »³¹. Ainsi, la traduction d'*agency* par agentivité implique une dimension intentionnelle constitutive, en accord avec l'acception cognitive et naturaliste du terme. Gell va même jusqu'à comprendre l'objet d'art comme l'équivalent des personnes, car, selon lui, discerner une intention de signification dans un objet, que ce soit dans le corps d'un autre individu ou dans une pierre, ne distingue pas fondamentalement le type d'opération cognitive effectuée pour saisir ladite intention³². Ainsi, les objets intentionnels fonctionnent de manière similaire aux êtres humains susceptibles d'intentionnalité.

C'est dans ce cadre relationnel que nous voulons comprendre la nature intentionnelle de l'œuvre d'art; ce n'est que lorsque l'œuvre d'art est replacée dans son contexte d'usage que l'on parvient à saisir les éléments essentiels de son fonctionnement. Dans cette optique,

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 9.

³¹ Bloch, 1999 p. 6.

³² Nous ne voulons pas ici confondre *intention* et *intentionnalité* : quoique liés, ces deux termes désignent des opérations cognitives différentes. Tandis que toute intention (ou volonté consciente d'acte) suppose l'intentionnalité, l'intentionnalité n'est, quant à elle, pas toujours traduisible en terme d'intention, comme par exemple les capacités de reconnaissance analogique; lorsque je reconnais le visage de mon ami dans un nuage, cette reconnaissance ne suppose pas d'intention de signification sous-jacente (sauf si l'on postule *a priori* une définition théologique du monde). Ainsi, l'intention devra être entendue dans ce texte dans son sens conventionnel, c'est-à-dire comme volonté consciente d'acte.

comprendre le rôle de l'intentionnalité n'est pas une activité partielle pour la compréhension des artefacts, mais devient primordiale, car la notion d'artefact présupposant justement tout l'appareillage cognitif de l'intentionnalité. C'est ce que la théorie de Gell propose. Nous voyons toutefois un léger problème d'articulation dans la terminologie de Gell; en ne parlant que d'objet d'art, Gell réduit la portée de la définition des faits artistiques. Nous désirons dans ce texte plutôt utiliser la notion de *fait* pour articuler le problème de l'ontologie de l'œuvre d'art. Tandis que le concept d'objet renvoie davantage à des distinctions catégorielles d'essence héritées de la tradition aristotélicienne, le concept de fait implique au contraire des relations entre propriétés non logiquement liées mais participant à la constitution d'états de chose³³. L'œuvre d'art étant dans le contexte actuel difficilement réductible à la notion d'objet, la notion de fait semble plus en accord avec l'incertitude conceptuelle inhérente au phénomène. Le concept d'objet sera toutefois conservé, mais indiquera plutôt la nature individuelle et matérielle des faits. En d'autres mots : l'objet participe à la constitution des faits.

Cette précision terminologique effectuée, nous pouvons tirer une conclusion provisoire de ces dernières considérations : lorsque l'œuvre d'art est comprise comme un artefact, c'est-à-dire comme un fait culturel, le rôle de l'intentionnalité devient primordial. L'étude de la nature relationnelle de l'œuvre d'art permet d'ouvrir de nouvelles possibilités d'interprétation, car l'intentionnalité ne restreint pas à une structure objectale. Ce dépassement a eu de grandes conséquences sur l'ontologie de l'œuvre d'art. Nous pouvons d'ailleurs comprendre le contexte d'émergence de l'esthétique analytique en France comme la prégnance de la problématique de l'intentionnalité, ce que nous exposerons maintenant.

1.2 L'ontologie de l'œuvre d'art dans les traditions continentales et analytiques

La question de la définition de l'art, en définitive, tente de saisir la nature particulière d'un fait. Cette interrogation, si elle semble à plusieurs égards fondamentale, est récente du point

³³ C'est dans la pensée analytique avec Russell et Wittgenstein que s'est développée la classe des faits. Sur la constitution de l'ontologie du fait, voir : Nef, 2004, Chap. XV.

de vue de l'histoire des idées. Ce que l'on nomme l'esthétique occidentale classique ne s'occupe que partiellement de savoir qu'est-ce qui peut être compris comme étant une œuvre d'art³⁴; ce dont elle traite, ce sont surtout des théories de la réception ou des poétiques explicitant les types de relations à certains faits déjà avérés comme artistiques. Bien entendu, l'esthétique continentale n'est pas exempte de considérations sur la nature de l'œuvre d'art; Heidegger, par exemple, s'est longuement interrogé sur la question, aboutissant à une définition où l'art est révélateur d'une vérité permettant de saisir une dimension essentielle de l'étant³⁵. Toutefois, c'est surtout dans la tradition de l'esthétique analytique anglo-saxonne que s'est développée l'analyse de l'art en tant que concept. Face au problème de la définition, l'attitude analytique s'est proposée de comprendre la manière dont est utilisé le mot art. C'est moins une herméneutique de l'art telle que développée par Heidegger (et ses présupposés³⁶) qui est à l'origine du questionnement définitionnel, que l'identification de l'usage linguistique concret du concept.

Des auteurs comme Morris Weitz et Paul Ziff se sont efforcés de cerner cet usage. En s'inspirant de l'analyse du langage ordinaire fait par Wittgenstein dans ses *Recherches*

34 Aristote et Platon, par exemple, ont fait de la *mimèsis* une spécification ontologique de l'œuvre d'art, mais en ayant, bien entendu, des visées autres qu'une ontologie systématique des faits culturels : chez Aristote, elle apparaît dans le cadre d'une poétique et chez Platon dans un schème métaphysique sur le beau. Ainsi, les théories esthétiques classiques ont des conséquences sur l'ontologie de l'œuvre d'art, mais en ne traitant qu'indirectement de la question.

35 Heidegger, 1962, p. 64.

36 Le problème principal des analyses de Heidegger est justement sémantique. En faisant reposer l'étendue conceptuelle du langage sur une expérience originelle qui en fonde l'essence, Heidegger construit un système législatif où l'usage linguistique est régi par la postulation de cette expérience originelle même. Ainsi il en va de l'œuvre d'art; l'art n'est réellement art que lorsqu'il parvient à la révélation de la vérité de l'étant de l'œuvre (Heidegger, 1962, p. 42). Seul cet art – institué dorénavant par le qualificatif de « grand », et qui recoupe étrangement les classiques déjà avérés de l'histoire (Van Gogh, les sculptures d'Égine, l'*Antigone* de Sophocle, ...) – est véritable et légitime. Toutefois, du point de vue cognitif, il semble au moins douteux de faire reposer l'usage linguistique sur une telle structure. Le langage définit par des expériences originelles occulte son efficacité performative et par extension sa législation par l'usage commun. C'est d'ailleurs cette omission de l'usage social du langage qui permet à Heidegger de fonder sa distinction entre l'authenticité et l'inauthenticité de l'art; certaines œuvres permettent le dévoilement de la vérité de l'étant, d'autres non. Il y a donc chez Heidegger une différence de statut existentiel entre des faits d'une même classe. Toutefois, l'art, lorsque replacé dans un contexte d'usage, ne peut pas être divisé aussi péremptoirement en « grand » et « inférieur » sans en même temps obscurcir les conditions sociales de son existence. En ce sens, Rainer Rochlitz n'a pas tort de placer la philosophie de l'art heideggerienne dans ce qu'il nomme les esthétiques dogmatiques (Rochlitz, 1998, p. 17).

philosophiques, ces auteurs posent une ontologie négative en affirmant qu'il est impossible de définir par des conditions nécessaires et suffisantes l'étendue du concept d'œuvre d'art; l'art est fondamentalement un concept ouvert – fonctionnant selon le principe de ressemblance de famille³⁷ – qui ne prend sens que dans certains contextes précis³⁸. Ce moment de l'esthétique analytique, celui de l'application de la méthode de Wittgenstein, semble répondre à la problématique de l'intentionnalité telle que nous l'avons abordée. L'abandon d'une définition en critères nécessaires et suffisants semble motivé par ce constat : les usages que nous faisons du mot « art » sont si multiples qu'ils ne peuvent être subsumés sous une seule définition générique. L'idée d'usages multiples d'un même concept indique l'origine relationnelle de certains types de fait, donc par extension esquisse le problème de l'intentionnalité. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de faire une rétrospective de l'histoire de l'esthétique analytique anglo-saxonne pour y faire entrer magiquement la problématique de l'intentionnalité comme clé de voûte, mais de voir en quoi les problèmes d'auteurs tels que Ziff et Weitz rappellent comme en résonance ceux qui sont aujourd'hui centraux à une théorie générale des faits culturels. En ce sens, la question de l'usage entre parfaitement bien dans une conception élargie des artefacts; l'anti-essentialisme de Ziff et Weitz peut être lu comme la promotion de la dimension relationnelle de l'œuvre d'art. Les tendances ultérieures de l'esthétique analytique répondront d'ailleurs à cette problématique relationnelle, mais de façon très divergentes : elles se déclineront surtout en 1) théories fonctionnalistes (Beardsley, Schlesinger, Lind), où la spécificité de l'œuvre d'art est d'induire une relation esthétique à un objet, et 2) institutionnelles (Danto, Dickie), où le fait artistique est défini par le champ social dans lequel il s'inscrit.

37 Weitz, 1956, p. 31. Weitz reprend la notion de ressemblance de famille à Wittgenstein (Wittgenstein, 2004, § 67). Ce concept regroupe les propriétés analogues de faits analysés sans postuler les dites propriétés comme étant stables et définitives. En guise d'exemple : les jeux possèdent entre eux certaines caractéristiques communément admises : le divertissement, la compétition, l'habileté, etc. Toutefois, les jeux ne possèdent pas toutes ces caractéristiques et aucunes ne sont nécessaires. Ainsi, en étendant l'analogie entre les diverses caractéristiques, des faits peuvent être dans une même classe sans posséder de caractéristiques communes.

38 Ziff, 1953, p. 72 : « For disputes between critics are not private affair. They are carried on in a social context and they are significant only when set in the framework provided by such a context. » Ziff préfigure ainsi l'impulsion majeure de la théorie institutionnelle de l'art.

Les conséquences que ces théories ont eues sur le problème de l'ontologie de l'œuvre d'art sont multiples. Dans un premier temps, les théories de type fonctionnaliste, celles de Beardsley, Schlesinger et Lind, tendent à comprendre l'ontologie de l'art du point de vue de la réception; ce n'est que par l'induction d'une relation esthétique (au sens psychologique du terme) que peut être distinguée une classe spécifique d'objets. Dans un second temps, les théories institutionnelles appuient aussi sur la nature relationnelle de l'ontologie de l'art, mais dans une optique différente; l'art n'est que le produit d'un réseau d'institutions sociales. Sans vouloir réduire l'ensemble de l'esthétique analytique à ces deux tendances, elles représentent certains des apports les plus importants de l'esthétique analytique anglo-saxonne en matière d'ontologie³⁹.

Il apparaît déjà évident que l'orientation de l'ontologie de l'art dans l'esthétique analytique diverge de l'esthétique continentale classique; des cadres théoriques sémantiques et fonctionnels remplacent les questions d'essence héritées de la tradition spéculative de l'art. La théorie spéculative de l'art est un concept développé par Jean-Marie Schaeffer⁴⁰. Ce concept est défini comme étant l'héritage laissé par l'esthétique et la philosophie de l'art allemande du XVIII^e siècle au XX^e siècle, allant de Kant jusqu'à Heidegger. Schaeffer soulève et critique trois points essentiels de cette tradition : 1) la confusion épistémologique entre les approches descriptives et évaluatives de l'œuvre d'art; 2) l'absence de distinction entre l'esthétique et l'artistique; 3) la négation de la dimension du plaisir dans la relation aux œuvres d'art⁴¹. Ce premier point caractérise l'orientation générale de l'esthétique continentale, dans la mesure où l'absence de distinction entre description et évaluation aboutit à des définitions judicatives et spéculatives qui ont l'ambition de trouver un critère fondamental quant à l'identité de l'œuvre d'art. Le second point, l'absence de distinction entre esthétique et artistique, comporte aussi

39 Acculé à tenir compte des particularités concrètes, nous devons souligner que l'esthétique analytique n'est pas un corps de textes cohérents du point de vue épistémique; les théories les plus opposées s'y affrontent dans des querelles parfois très vives. De plus, il ne s'agit pas de réduire toute l'esthétique anglo-saxonne à l'esthétique analytique au sens strict; l'orientation pragmatiste développée par John Dewey et Richard Rorty, par exemple, entre difficilement dans la tradition de l'empirisme logique à l'origine de la pensée analytique. Nous sommes donc pour une définition élargie de l'esthétique analytique (Shusterman, 1987, p. 116). L'esthétique analytique est surtout une attitude intellectuelle, en particulier marquée par la logique et la sémantique.

40 Schaeffer, 1992.

41 *Ibid.*, pp. 343-344.

ses problèmes; il implique une réduction considérable des facultés cognitives à l'enjeu dans la relation artistique⁴². Schaeffer voit dans la théorie spéculative les origines conceptuelles de la modernité artistique du début du siècle dernier comme de la théorie esthétique qui lui est contemporaine. Bien entendu, l'ensemble de l'esthétique continentale ne peut pas être réduite à cette tradition. Le développement de l'esthétique marxienne – pensons à Henri Lefebvre, par exemple – qui s'avère particulièrement sensible à la structure sociale de l'activité artistique, entre difficilement dans cette catégorie dite spéculative. Toutefois, l'exemple de la théorie spéculative de l'art marque bien l'opposition entre les approches sémantiques et fonctionnalistes de l'esthétique analytique et la tendance herméneutique continentale.

Ce qui a été ici ébauché n'est qu'un survol peu exhaustif des différences entre des traditions divergentes sur le traitement de l'ontologie de l'œuvre d'art. L'opposition marquée est un peu superficielle car elle pourrait au contraire s'amenuiser devant une analyse plus poussée de la comparaison entre les deux traditions. Nous avons entre autres passé sous silence l'esthétique française XVIII^e siècle, celle des auteurs comme l'Abbé Du Bos et Charles Batteux, qui accordent une forte dimension relationnelle à l'identité de l'œuvre d'art par le truchement du rôle du spectateur dans son identité opérable. Ces auteurs, qui préfigurent des théories concernant la publicité de l'art – à l'instar de celle de Rochlitz –, ne peuvent être pensés dans la même logique que celle de la théorie spéculative. Ainsi, l'opposition entre la théorie romantique spéculative de l'art et l'esthétique analytique peut s'avérer grandement réductrice. Toutefois, il est difficile de dénier à l'esthétique classique sa visée fondationnaliste, c'est-à-dire son ambition de repérer un critère irréfutable permettant de discerner et évaluer l'œuvre d'art, dont au final la théorie spéculative est un exemple concret. On peut voir dans l'opposition de ces traditions le passage d'une théorie de l'art plus essentialiste, qui est à la recherche d'un critère de distinction certain de reconnaissance de l'œuvre d'art, à une théorie davantage relationnelle, où les questions d'usage et de cognition sont prééminentes. En d'autres mots : l'objet d'art tend à perdre le rôle fondamental qu'il occupait jadis au profit des diverses intentionnalités qui le constituent (institutionnelle, sociale, cognitive, etc.).

42 Ce dernier point se répercute encore dans la théorie contemporaine de l'art, et même d'ailleurs dans les approches de deux de nos auteurs à l'étude, Genette et Pouivet. Nous reviendrons plus tard sur les conséquences de cette confusion en 2.3.

Nous nous contenterons toutefois de ce bref aperçu, car, en définitive, notre objectif n'est ni d'effectuer une étude comparative entre les esthétiques analytiques et continentales, ni de contextualiser exhaustivement les héritages théoriques de l'esthétique analytique en France⁴³, mais bien de situer la problématique sous-jacente qui axe les positions des auteurs à l'étude.

1.3 L'ouverture analytique de l'ontologie de l'œuvre d'art dans le contexte français

L'attitude analytique aura une influence durable sur la suite du développement de la philosophie de l'art contemporaine. Dans le contexte français, où l'esthétique est surtout dominée par les traditions structuralistes et phénoménologiques, l'apparition des méthodes de l'esthétique analytique au tournant des années 1990 transformera la logique interne du champ. Ce qui caractérise avant tout cette implantation, c'est la découverte de l'esthétique cognitive développée par Nelson Goodman, en particulier son livre *Languages of art*. Délaissant les problèmes classiques de l'esthétique philosophique, Goodman s'est davantage intéressé au fonctionnement des symboles en contexte artistique⁴⁴. L'esthétique de Goodman est cognitive au sens où son analyse du fonctionnement des symboles participe selon lui à la manière qu'a l'homme de construire des mondes; l'usage symbolique est un acte cognitif constructiviste. L'art a comme finalité la construction de mondes au même titre que toutes les autres méthodes de symbolisation : politique, science, économie⁴⁵, ... Goodman amoindrit non seulement la distance entre la méthode scientifique et la création artistique, mais de plus ouvre un nouveau champ à l'esthétique philosophique. L'esthétique comme théorie de la réception laisse place à l'esthétique comme théorie des modes de fonctionnement sémantique des faits artistiques.

Ce n'est pas un hasard si la présentation de cet auteur central de la théorie de l'art anglo-saxonne a été placée avec celle des auteurs de notre corpus. C'est que les conséquences de

43 Ce qui d'ailleurs a déjà été fait. Pour une étude complète de la question, voir : Haghsheno-Sabet, 2009.

44 Goodman, 1976, p. xi (introduction).

45 Goodman, 2006, p. 22.

son approche sur le problème de l'ontologie de l'œuvre d'art seront majeures pour les auteurs ici à l'étude. Goodman suggère un déplacement, aujourd'hui devenu célèbre : il remplace « qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? » par « quand y a-t-il art ? ». L'ontologie de l'œuvre d'art n'est ainsi pas pensée comme déclinaison de catégories essentielles, ni du point de vue de la réception, mais bien en vertu de fonctions déterminantes; un objet se fait œuvre d'art lorsqu'il fonctionne dans un contexte permettant son activation en tant que symbole artistique.

La théorie fonctionnaliste de Goodman diverge de celles déjà présentées (Beardsley, Schlesinger, Lind) car elle ne place pas la question de la réception au cœur de son interprétation des faits artistiques; l'esthétique goodmanienne n'est pas une métacritique. Le sens du terme *esthétique* s'en trouve largement transformé; tandis que l'orientation de Beardsley s'appuie sur la nature critique de la relation esthétique⁴⁶, s'inscrivant ainsi directement dans la théorie kantienne du jugement, la théorie fonctionnaliste de Goodman propose des symptômes de l'esthétique⁴⁷ qui permettent d'identifier le fonctionnement de l'artistique. Ce qui est entendu par *esthétique* chez Goodman, ce sont des fonctions cognitives où la subjectivité de la réception n'importe pas. Goodman, en liant l'activité artistique à des fonctions sémantiques identifiables, trahit l'inspiration nominaliste de son esthétique⁴⁸.

En évacuant une large part de l'orientation conventionnelle de l'esthétique philosophique, Goodman s'est assuré un succès au moins d'ordre polémique. Il est néanmoins possible de reprocher l'approche goodmanienne de ne pas répondre à ses propres attentes; en observant que certains modes de fonctionnement sémantique s'accomplissent généralement, mais pas toujours, dans la relation artistique, et que ces divers modes peuvent potentiellement être

46 Beardsley, 1981, p. 6.

47 Au nombre de cinq : la densité syntaxique, la densité sémantique, la saturation relative, l'exemplification, la référence multiple et complexe. Selon Goodman, ces critères sont disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisants pour identifier la relation artistique. Voir : Goodman, 2006, pp. 101-102.

48 La position rigoureusement nominaliste de Goodman est élaborée dans Goodman et Quine, 1947. En refusant toute forme de prédication abstraite, Goodman et Quine tente d'opérer une réduction de l'ensemble de la logique formelle à des individus concrets. Ces auteurs refusent ainsi explicitement la méthode de prédication développée par Frege dans sa *Begriffsschrift*. L'ontologie goodmanienne est donc nominaliste au sens où ce dernier refuse non seulement l'existence des entités abstraites, mais de plus affirme la prééminence épistémologique des unités particulières de signification.

présents dans d'autres domaines que l'artistique, on voit mal en quoi Goodman discute du langage de l'art, et non du langage lui-même, indifféremment de son apparition en contexte artistique. On peut être tenté de dire qu'il n'y a rien d'artistique chez Goodman, que ce dernier discerne des modes de fonctionnement du langage en général, mais pas ceux de l'art. Cette approche, si elle ne parvient pas à distinguer un fonctionnement spécifique à l'œuvre d'art, possède par contre l'indéniable avantage de pouvoir s'insérer dans une logique générale des faits culturels, qui caractérise les usages concrets de symboles en contexte artistique. Ainsi, s'il n'y a pas de sémantique propre à l'art, il y a bien certains usages sémantiques observables dans la relation artistique. Critiquer la non-artisticité de la théorie de Goodman n'est pertinent que dans la mesure où une spécificité est présupposée à la relation artistique, ce qu'en définitive le nominaliste Goodman n'admet pas. La nature cognitive de son esthétique est donc cohérente par rapport à une définition artefactuelle de l'œuvre d'art. Cette approche fonctionnaliste et cognitiviste caractérise d'ailleurs l'import de la pensée analytique dans le contexte français; les auteurs tenants d'une esthétique analytique en France construisent des théories qui répondent au déplacement goodmanien pour le reprendre et l'élargir.

Les théories fonctionnalistes de Roger Pouivet et Gérard Genette sont en dialogue direct avec la théorie de Goodman. Genette propose une théorie où l'œuvre d'art est un artefact à fonction esthétique⁴⁹, mais pensée dans un cadre d'ontologie restreinte. Ce que Genette entend par ontologie restreinte, c'est que la fonction esthétique de l'œuvre d'art doit être pensée hors des catégories d'essence de l'ontologie au sens aristotélicien du terme. L'ontologie restreinte de Genette est liée au déplacement effectué par Goodman car, chez ces deux auteurs, c'est la manière de fonctionner des artefacts artistiques qui permet d'en identifier les propriétés. Pouivet définit aussi les œuvres d'art comme artefacts à fonction esthétique, mais en un sens différent; tandis que Pouivet accepte la prémisse de l'ontologie goodmanienne, c'est-à-dire l'identification par la fonction, il lie plus étroitement la fonction à la nature intrinsèque de l'œuvre d'art⁵⁰, jusqu'à affirmer que la fonction esthétique est la substance fondamentale des artefacts artistiques. Pouivet reprend Goodman dans l'optique

49 Genette, 2010, p. 13.

50 Le projet de Pouivet est de concilier l'exigence fonctionnaliste de Goodman à la possibilité d'une définition générale de l'œuvre d'art. Voir : Cometti, 2004, p.11.

d'une ontologie réaliste. Schaeffer, quant à lui, ne s'appuie pas aussi directement sur l'approche fonctionnaliste de Goodman, mais intègre tout de même certains aspects plus généraux de son ontologie. Tout comme Goodman, Schaeffer analyse l'œuvre d'art d'un point de vue cognitif qui refuse l'idée d'une essence spécifique à ce type de fait. La distance épistémologique entre la science et l'art s'en voit réduite, les deux domaines impliquant des facultés comparables. Une particularité de l'approche de Schaeffer est d'analyser nombre de réquisits ayant été avancés comme propriété spécifique aux œuvres d'art, en particulier en distinguant la confusion entre l'esthétique et l'artistique⁵¹. Le travail spécifique de Schaeffer est donc déflationniste, prolongeant la relativité anthropologique de l'œuvre d'art dans une optique semblable aux théories développées par Weitz et Ziff. Ce déflationnisme répond comme un écho à la position sémantique de Goodman, qui construit un système ne proposant pas de propriété intrinsèque à l'œuvre d'art. La présentation de la pensée de Nelson Goodman introduit ainsi le cadre général du changement de l'esthétique dans le contexte français.

51 Schaeffer, 1996, p. 23.

CHAPITRE II

LA REPRISE DE LA THÈSE FONCTIONNALISTE

Comme nous l'avons vu, la reprise de la théorie fonctionnaliste dans le contexte français s'appuie sur une définition artefactuelle de l'œuvre d'art. La spécificité de cette classe d'artefacts serait de fonctionner esthétiquement. Cette définition est reprise par Genette et Pouivet, quoique dans des optiques différentes. L'ontologie fonctionnaliste permet à Genette de comprendre les faits artistiques sans que leur fonctionnement n'induisse de propriété d'essence. En ce sens, il se distingue de Pouivet, pour qui au contraire le fonctionnalisme suppose la nature propre des œuvres d'art, inscrites dans leurs modes d'existence.

La distinction entre les deux penseurs pose une question importante quant à l'interprétation de la théorie fonctionnaliste, celle de son actualisation dans des phénomènes physiques. Si la spécificité de l'œuvre d'art est fonctionnelle, cela implique-t-il que la fonction est liée à la nature objective des objets matériels ? Y a-t-il concordance entre l'identité artistique et l'identité physique des objets ? Cette tension se résout soit en 1) une position réaliste (Pouivet), où les modes d'existence de l'œuvre d'art définissent leur fonction spécifique inscrite dans la nature réique du fait; soit en 2) une position mentaliste (Genette), où la fonction est davantage relative à une structure intentionnelle jouissant d'une indépendance relative face à leur inscription dans des objets physiques. Cette tension est d'ailleurs concomitante à l'esthétique goodmanienne. Dans *Language of art*, Goodman se rapproche plutôt d'une position réaliste. Selon lui, certaines propriétés sont liées à la manière d'être des médiums spécifiques; l'allographique est un trait caractéristique de la musique, son identité artistique résidant fondamentalement dans sa nature notationnelle.

Plus tard, à l'époque de *Of mind and other matters*⁵², Goodman introduira le concept de l'implémentation, c'est-à-dire l'ensemble des moyens de diffusion qui permet l'activation de l'artistique (comme la publication, l'exposition, la performance devant public, ...). L'insistance de Goodman sur la nécessité de l'implémentation ouvre une autre possibilité d'interprétation à la théorie fonctionnaliste, celle du contextualisme⁵³. C'est donc cette tension interprétative qu'incarne l'opposition entre Genette et Pouivet, l'un mentaliste, l'autre réaliste. Nous débuterons l'analyse de la théorie fonctionnaliste dans l'esthétique analytique en France par Genette, pour ensuite faire suivre celle de Pouivet, permettant ainsi de présenter des actualisations de l'orientation goodmanienne et de ses possibilités d'interprétation.

2.1 Gérard Genette et l'ontologie restreinte

Débutons en rappelant un fait important : l'ontologie restreinte que Genette entend appliquer à la définition de l'œuvre d'art, c'est le refus de l'ambition essentialiste permettant l'identification objective et permanente des propriétés des faits artistiques; la fonction remplaçant l'essence. Il ne s'agit pas selon notre auteur de définir l'art, mais bien plutôt de repérer l'artisticité d'un fait⁵⁴. La conséquence directe est que la relation entre art et matérialité n'en est pas une de concordance absolue; la fonction artistique est, selon Genette, une propriété relationnelle plutôt qu'objective.

52 Nous utiliserons ici le texte *L'art en théorie et en action*, traduction de Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet. Voir Goodman, 1996.

53 On peut voir l'approche goodmanienne flottant quelque part entre une forme de réalisme modéré (dans l'instanciation de propriétés particulières dans des individus concrets) à une forme de mentalisme modéré (dans l'aspect constructiviste et cognitif de l'activation). Nous devons rappeler qu'une version du réalisme n'est pas en opposition à la posture nominaliste de Goodman, car son nominalisme n'est pas rigoureusement anti-réaliste, mais vise plutôt la promotion ontologique des unités particulières de signification. C'est pourquoi, dans *Languages of art*, Goodman propose une tentative peu restreinte d'identification générale de l'art – c'est-à-dire selon des « symptômes » sémantiques disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisants – mais lie des propriétés d'identité aux médiums artistiques individuels. L'apparition du concept d'implémentation tend toutefois à assouplir ce réalisme, les fonctions devant être activées par des contextes socioculturels. La liaison entre l'artistique et les individus particuliers dessine une des tensions les plus importantes de l'esthétique goodmanienne et de sa position métaphysique correspondante.

54 Genette, 2010, p. 13.

2.1.1 Artefact et fonction

Pour appuyer cette distinction, Genette comprend l'œuvre d'art comme une classe d'artefacts. Comme nous l'avons antérieurement défini, un artefact est un objet intentionnel, c'est-à-dire un objet dont la signification est altérée par l'homme pour lui conférer un sens qu'il ne possède pas dans sa stricte matérialité. L'œuvre d'art comme artefact permet à Genette d'établir la fonction comme principe d'identité, car « il n'y a pas d'artefact sans fonction »⁵⁵; l'altération de la signification d'un objet par l'homme passe par l'instauration de certaines fonctions dans des propriétés physiques. Un couteau est un instrument de cuisine permettant de couper des aliments pour un chef, par exemple. Pourtant, une lame tranchante n'est pas *en soi* un couteau. C'est à l'aune de ce concept anthropologique que Genette conçoit l'irréductibilité de l'artisticité à la matérialité⁵⁶.

Genette poursuit en affirmant que la particularité de l'artefact artistique serait de fonctionner esthétiquement. L'art étant, selon lui, une classe d'artefacts définie, il doit posséder une fonction propre qui en régit l'identité. Cette identité, c'est la fonction esthétique. Or, la relation esthétique est définie par Genette comme un mode d'attention « aspectuelle orientée vers une appréciation »⁵⁷. L'attention esthétique est distincte de l'investigation scientifique; il ne s'agit pas dans ce type de relation d'accumuler des faits empiriques permettant l'inférence de lois générales, mais de saisir la nature aspectuelle des objets pour aboutir à leur évaluation appréciative. Une insuffisance semble toutefois se dessiner : si l'attention esthétique est une relation psychologique à un objet, comment peut-elle distinguer une classe d'artefacts ? L'artefact artistique est-il le seul artefact à induire une attention de type esthétique ? Genette ne le croit pas; tout peut devenir l'objet d'une attention de nature appréciative. Comme ce dernier l'indique clairement : « ce n'est pas l'objet qui rend la relation

⁵⁵ Genette, 2010, p. 14.

⁵⁶ Nous n'aborderons que plus tard la question de l'interaction entre propriété objective et investissement intentionnel d'une fonction, lorsqu'il sera question des modes d'existence des œuvres d'art. L'irréductibilité de l'artisticité n'est donc pas ici synonyme d'indépendance à la matérialité. L'irréductibilité doit être entendue pour l'instant dans un sens faible.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 416. Genette comprend l'attentionnel comme synonyme d'intentionnel, c'est-à-dire comme état conscient.

esthétique, mais la relation qui rend l'objet esthétique »⁵⁸. Donc, comment la relation esthétique peut-elle être définitoire de l'œuvre d'art si elle n'est qu'une propriété relationnelle psychologique pouvant être indifféremment appliquée à toutes sortes d'objets ? Genette propose une réponse à ce problème en affirmant que c'est la saisie d'une intention esthétique qui permet d'identifier l'artistique.

Selon Genette, l'intention esthétique – l'intention étant entendue ici au sens le plus banal du terme, c'est-à-dire comme volonté consciente d'accomplir un acte⁵⁹ – lorsque saisie dans un objet, altère notre compréhension dudit objet. Cette altération lui accorde un sens qui dépasse sa réalité aspectuelle, car l'intention esthétique discernée fait de l'objet un fait requérant une attention esthétique. Un chapitre de *L'Œuvre de l'art* apparaît critique dans la compréhension de l'identification par l'intention, celui traitant de l'illusion génétique. Le thème de l'intention est classique en philosophie de l'art. La question d'origine est simple : est-ce qu'une intention prêtée à un auteur peut altérer la signification d'une œuvre d'art qu'il a construite ? Une des réponses les plus connues est celle de Beardsley et Wimsatt. Ces deux auteurs affirment que l'intention n'a pas de rôle dans l'interprétation et l'identification des faits artistiques : l'intention d'un auteur est soit impossible à connaître réellement, soit impertinente même si objectivement reconnue. Le fonctionnement d'un poème diffère incidemment du langage ordinaire; tandis que le langage ordinaire suppose la compréhension d'une intention, un poème, telle une machine, doit transmettre un sens esthétique perceptible pour fonctionner, nonobstant les intentions de son auteur⁶⁰. Seule une critique objective concernant les objets esthétiques en eux-mêmes – qui fait fi des informations parasites de

58 *Ibid.*, p. 414.

59 L'intention ayant dans l'esthétique genettienne une importance fondamentale, toute confusion conceptuelle entre intention et intentionnalité doit être évitée. C'est aussi sûrement pourquoi Genette remplace l'intentionnel (au sens searlien) par l'attentionnel. Ce remplacement tend toutefois à confondre l'intensité de la relation (activité perceptive volontaire) avec la nature de la relation (état conscient qui entre indifféremment en relation avec le monde). Genette est toutefois conscient de ce désavantage (*Ibid.*, p. 412).

60 « In this respect poetry differs from practical messages, which are successful if and only if we correctly infer the intention. They are more abstract than poetry. » Voir : Beardsley et Wimsatt, 1946, p. 469-470.

l'illusion génétique⁶¹ – permet de comprendre une œuvre d'art. Genette voit dans cette interprétation formaliste une définition de la relation artistique comme relation à des « objets esthétiques purs », c'est-à-dire où l'interprétation correcte des propriétés aspectuelles des faits artistiques doit omettre la relation à une intention auctoriale (ou tout autre donnée génétique impure)⁶². Genette insiste sur un détail important; Beardsley et Wimsatt ne nient pas l'existence de l'intention, mais affirment son impertinence quant à l'identité propre des œuvres d'art. En guise de réponse, la position de Genette sur la question se situe sur un autre plan : plutôt que se demander si une interprétation juste doit être évaluée selon une intention auctoriale, il se restreint à observer le rôle identitaire de l'intention dans la nature du fait artistique; ce n'est que lorsqu'est discernée une intention de type esthétique qu'un objet indifférencié peut être une œuvre d'art. Genette s'oppose ainsi à l'illusion génétique de Beardsley et Wimsatt, car, en tant qu'artefact, les œuvres d'art ne peuvent être pensées comme des « objets esthétiques purs ». Distinguer un artefact quelconque d'une œuvre d'art est possible lorsqu'est saisie une intention différente. Nous devons rappeler que, selon Genette, la relation esthétique est attentionnelle et que cette relation peut être liée à n'importe quel objet. Pour identifier la spécificité des faits artistiques, il faut donc que l'artefact procède d'un type particulier d'intention. La conséquence que ces considérations ont sur l'ontologie genettienne de l'œuvre d'art est majeure, car l'intention esthétique devient, non pas une donnée factuelle parmi tant d'autres, mais bien une donnée centrale à l'identification d'une classe spécifique d'artefacts. En définitive, « le statut d'œuvre d'un objet dépend donc fondamentalement de la considération, chez son récepteur, de la présence en lui d'une intention esthétique »⁶³.

L'identification d'une intention esthétique dans un fait demeure toutefois elle aussi problématique. L'attribution d'une intention esthétique doit-elle être régie par une règle quelconque, que celle-ci soit sociale, psychologique, ou autre, ou bien l'attribution peut être

61 L'illusion de l'intention chez Beardsley et Wimsatt est seulement un cas particulier de l'illusion génétique. L'illusion génétique est l'ensemble des conditions qui ont participé à la constitution d'un fait artistique, de son origine auctoriale aux détails les plus factuels, comme le jour de la semaine où l'œuvre a été conçue. Ce détail est pertinemment soulevé par Genette, 2010, p. 629. Voir : Beardsley et Wimsatt, 1949, p. 31.

62 Genette, 2010, p. 627.

63 *Ibid.*, p. 625.

parfaitement subjective et libre de toute législation ? Genette tend plutôt vers la seconde interprétation; quand une intention esthétique est prêtée, à tort ou à raison, à un objet, la nature de la considération portant sur ledit objet s'en voit transformée. Même si l'attribution est erronée, elle infléchit la nature de la relation attentionnelle à l'objet. En soi, comprendre une fait comme artistique implique déjà un mode attentionnel spécifique qui « modifie sa considération esthétique »⁶⁴. Interpréter un objet comme un fait issu d'une volonté esthétique devient ainsi une condition suffisante pour prêter un fonctionnement spécifique à un objet, celui de l'artistique, que cette volonté soit effective ou imaginaire.

Suite à ces observations, il est possible d'apercevoir un léger schisme entre deux orientations dans l'ontologie genettienne : la première avance une définition plus strictement fonctionnaliste centrée autour de la restriction (onto)logique de la nature des faits artistiques, tandis que la seconde semble davantage ontologique (au sens classique du terme), dans la mesure où la relation esthétique devient définitoire. Comme il a été précédemment montré, la relation esthétique est constitutive des faits artistiques, car ces derniers induisent une attention esthétique sans laquelle leur statut artistique ne peut être conçu⁶⁵. Genette s'approche *in fine* d'une définition semblable à la position de Beardsley et Wimsatt, où les œuvres d'art sont des objets esthétiques purs. Toutefois, la distance, selon nous majeure, entre la théorie de Beardsley et Wimsatt et celle de Genette se situe au niveau de l'aspect attributif du critère de l'intention dans la relation artistique. Même si la relation esthétique est constitutive dans la théorie genettienne, elle n'en demeure pas moins dépendante de l'observation d'une intention esthétique par un individu. Conséquemment, l'œuvre d'art n'est pas un fait matériel esthétique pur, mais un fait possédant une fonctionnalité spécifique accordée par un type particulier d'attention, celle d'un d'intention auctoriale à même son organisation génétique. Or, ce type de relation pouvant être faussement accordé à un objet (comme Genette le reconnaît lui-même), fait que le critère fondamental de l'artisticité se retrouve du côté du récepteur, non du côté de l'objet.

64 *Idid.*, p. 623.

65 *Ibid.*, p. 650.

En analysant de plus près la nature attributive de la fonctionnalité esthétique, on peut avancer une lecture de l'esthétique de Genette un peu moins radicalement subjectiviste que celle généralement effectuée de cet auteur. Selon Genette, un individu peut prêter à tort une intention esthétique à un objet, ce qui l'amène à altérer le type de compréhension dudit objet. Par contre, il n'en demeure pas moins que l'on peut tout à fait réfuter cette attribution fautive. Si l'on démontre clairement qu'aucune intention esthétique constitutive ne vient structurer l'origine génétique d'un artefact, ce dernier perd par le fait même son statut artistique⁶⁶. Or, en tant que donnée attentionnelle, l'intention esthétique est comprise comme originellement organisée par une structure d'intentionnalité collective. L'ontologie de Genette semble ainsi affirmer la nature empirique et cognitive des facultés de reconnaissance de certains faits culturels plutôt que leur identité objectale définitive et absolue, car la nature de l'œuvre d'art demeure dans cette approche toujours liée à des conditions d'intentionnalité collective. Nous reviendrons d'ailleurs sur ce point dans la section suivante en présentant la nature contextuelle de l'ontologie genettienne.

Résumons-nous : Genette définit l'œuvre d'art comme un artefact à fonction esthétique constitué intentionnellement par l'attribution d'une intention spécifique. Genette en vient à proposer deux caractéristiques nécessaires des œuvres d'art : 1) elles impliquent une attention esthétique plus constitutive que celle qui peut s'attacher à n'importe quel fait; 2) elles réquisitionnent des moyens techniques qui participent à la finalité appréciative de l'œuvre d'art⁶⁷. Loin de nier la nature physique des faits artistiques, Genette la voit pour ainsi dire au service de l'intention esthétique. Ainsi, par rapport aux « invariants extrafonctionnels »⁶⁸ que sont les propriétés physiques ou idéales, la fonction artistique se définit par des critères qui eux, au contraire, sont variables, car « la fonction intentionnellement constitutive d'un artefact n'est pas constante »⁶⁹. La division entre réalité physique et réalité fonctionnelle implique que la constitution intentionnelle d'un fait en œuvre d'art s'incarne dans le physique, sans toutefois s'y confondre. L'interaction entre art et objet soulève une question centrale à l'ontologie genettienne; celle des modes d'existence de l'artisticité et de ses incarnations.

66 *Ibid.*, p. 733.

67 *Ibid.*, p. 650.

68 *Ibid.*, p. 19.

69 *Ibid.*, p. 18.

2.1.2 Immanence et transcendance

L'ontologie de l'œuvre d'art développée par Genette est construite en deux temps. Comme nous venons de le voir, Genette propose une définition artefactuelle qui place l'attribution d'une intention esthétique comme étant nécessaire à l'identification de l'œuvre d'art. C'est une théorie concernant la nature du fait artistique qui est ici présentée, selon son articulation entre des identités intentionnelle et matérielle. Toutefois, ce que l'on nomme ontologie ne s'occupe pas seulement de définir la nature des phénomènes, mais aussi de cerner leurs modes d'existence⁷⁰. Il nous faut ainsi introduire un nouvel aspect à la théorie de Genette, où ce dernier traite des manières d'exister des invariants extra-fonctionnels des œuvres d'art. Genette repère deux modes fondamentaux, ceux de l'*immanence* et de la *transcendance*⁷¹. Débutons avec l'analyse du premier de ces régimes, l'immanence.

Quitte à nous répéter, l'ontologie de Genette, en s'appuyant sur une définition artefactuelle de l'œuvre d'art, distingue clairement le statut artistique d'un objet de son identité physique; la

70 Cette double acception de l'ontologie dans les travaux de Genette est soulevée par Pouivet (Pouivet, 2011). Ce dernier voit chez Genette une opposition entre une ontologie comme étude sur la nature des choses et une ontologie comme analyse du mode d'existence des choses. Il est vrai que les deux types d'ontologie sont développés dans la pensée genettienne; la fonction esthétique spécifie la nature des œuvres d'art selon les modes d'existence de l'immanence et de la transcendance. Toutefois, selon Pouivet, la restriction que Genette effectue au premier type implique que l'ontologie de l'art de ce dernier s'engage dans une avenue pragmatiste qui tente de faire l'impasse sur la nature réique du fait. Pouivet considère que Genette n'y parvient pas, car *in fine*, l'analyse de l'œuvre d'art du point de vue artefactuel aboutirait à une définition idéaliste (basée sur l'opposition attentionnel/physique). Ce qui motive Pouivet dans cette analyse, c'est la restriction opérée par Genette quant à l'ontologie du premier type. Toutefois, on peut arguer que la restriction de Genette n'est pas une opposition à l'ontologie du premier type; aussi restreinte soit-elle, son ontologie n'en demeure pas moins une ontologie. Il ne semble pas que Genette cherche à occulter la question de la nature des œuvres d'art, bien au contraire; c'est plutôt la réforme du cadre de compréhension des faits artistiques qui est au centre de son intérêt. De plus, rien n'indique chez Genette une distinction ontologique entre les faits empiriques et les faits intentionnels. Au contraire, dans l'orientation searlienne de l'intentionnalité, dont se réclame Genette (Genette, 2010, p. 413), les faits intentionnels possèdent le même statut « métaphysique » que les faits empiriques; l'intentionnalité est un phénomène naturel. Ainsi, l'opposition soulevée par Pouivet semble insatisfaisante. La première section portant sur la définition de l'œuvre d'art comme artefact à fonction esthétique que nous avons présentée tend à le démontrer, du moins, nous l'espérons. Toutefois, comme c'est souvent le cas chez Genette, le choix du terme d'ontologie restreinte n'est peut-être pas des plus heureux pour la compréhension de sa pensée.

71 Genette, 2010, p. 22. Ces termes sont bien entendu chez Genette vidés de leur contenu « spirituel »; au contraire, Genette appuie plutôt sur leur contenu logique.

manifestation des œuvres d'art peut être tant matérielle qu'idéale. La littérature exemplifie bien la nature idéale que l'art peut posséder, car les propriétés physiques d'un livre (des marques d'encre sur une page) ne constituent pas l'artisticité de l'objet. Bien entendu, cette distinction recoupe celle que Goodman fait entre les statuts autographique et allographique de l'œuvre d'art. Genette conçoit l'autographique comme la manifestation de l'art dans des propriétés physiques tandis que l'identité allographique est au contraire idéale. Ces types de manifestation de l'œuvre d'art dans des objets se ramènent à ce que Genette nomme l'*immanence*. La reprise des concepts de Goodman par Genette n'est toutefois pas parfaitement fidèle, car la distinction entre le matériel et l'idéal ne correspond pas à la problématique de l'autographique et de l'allographique. L'allographique n'est pas chez Goodman idéale, mais plutôt relative à un système de notation abolissant la possibilité de sa contrefaçon; la littérature n'est ainsi pas idéale, mais notationnelle. Le questionnement de Genette diverge de celui de Goodman; Genette, en postulant l'existence d'entités idéales comme celle des textes littéraires, s'éloigne du nominalisme sémantique de Goodman⁷².

En ramenant les modes d'immanence à l'idéalité et à la matérialité, Genette opère certaines distinctions de statut qui peuvent s'avérer problématique, en particulier en ce qui concerne la nature idéale de l'immanence. Dans une ontologie nominaliste comme celle de Goodman, où il n'y a pas de statut idéal d'immanence, la gravure *Melancolia I* de Dürer et *Les versets sataniques* de Rushdie peuvent éventuellement posséder un statut similaire, dans la mesure où se sont leurs instances physiques qui déterminent le mode d'existence spécifique des œuvres mêmes. Sans le critère de l'idéalité, la seule distinction entre les modes d'immanence de la littérature et de la gravure serait entre un objet pouvant être contrefait (la gravure de Dürer) et l'autre non (le roman de Rushdie). La gravure est originellement issue d'une matrice physique unique; si l'on copie un exemplaire d'une gravure, la copie ne possède pas la même origine génétique, ce qui permet l'identification d'un faux. La copie d'un roman conserve par contre l'intégrité de l'œuvre, car copier mot à mot un roman n'altère pas l'origine

72 Ce qui a été soulevé en Martel, 2005. Par contre, l'idéalité de l'allographique n'est pas réelle chez Genette, mais bien plutôt pragmatique; ce ne sont pas des cadres ontologiques irréconciliables qui différencient l'approche goodmanienne de celle de Genette, mais bien plutôt le statut logique de la constitution des individualités artistiques. Cet aspect semble occulté chez Martel. Toutefois, le texte de Martel conservera une grande importance pour la suite de notre analyse de l'ontologie de Genette, surtout en ce qui a trait à l'interprétation du mode de la transcendance.

génétique de l'œuvre en elle-même. La littérature est donc notationnelle; elle peut être reproduite sans que son identité soit altérée. Toutefois, pour un nominaliste, l'immanence du roman demeure physique : si toutes les instances physiques d'un roman disparaissent, l'œuvre disparaît avec elles. On peut donc éventuellement se passer du critère de l'idéalité pour indiquer des modes d'immanence différents.

Conséquemment, les distinctions genettiennes peuvent apparaître insatisfaisantes, surtout dans une optique où c'est l'immanence autographique unique des œuvres d'art individuelles qui permet d'identifier différents modes d'existence. Cette position est d'ailleurs défendue par Joseph Margolis : ce dernier insiste sur l'instance physique des œuvres individuelles dans leur recognition en types généraux (peinture, poème, performance, ...) ⁷³. Genette doit donc démontrer l'utilité du critère de l'idéalité dans son analyse des divers modes d'immanence. Genette avance l'idéalité de l'immanence, car, selon lui, la réduction du mode d'existence des œuvres à des instances autographiques uniques est incapable de :

[...] rendre compte de la multiplicité des pratiques et des conventions existantes – en l'occurrence de cette donnée de fait : que le "monde de l'art" (et avec lui le monde tout court) traite certaines œuvres comme uniques et d'autres comme multiples, et considère dans ce dernier cas le modèle de première phase comme un objet transitoire et instrumental au service de l'œuvre ultime, qui sera l'œuvre proprement dite ⁷⁴.

La citation de ce passage répond directement à la question de l'instanciation multiple d'une œuvre unique, pour ainsi légitimer le critère de l'idéalité de l'allographisme. L'idéalité de l'immanence permet une identification opératoire des conventions existantes dans le monde de l'art; l'identité d'un roman ne réside pas dans les marques physiques inscrites sur du papier, mais bien dans la relation établie entre un signe et son sens. La littérature est fondamentalement sémantique et son instanciation physique ne permet pas de déterminer cette identité. C'est pourquoi Genette avance l'idéalité logique de l'allographisme.

73 « The fact is that when we are able, in any art, to start with a prime instance we are in a position to decide whether any other token belongs to the same megatype; we have only to determine all the designs that may be imputed to the prime instance. (Margolis, 1959, p. 46.) »

74 Genette, 2010, p. 88.

De plus, la dernière citation indique une des particularités les plus fondamentales de l'ontologie genettienne : c'est le monde de l'art qui opère des distinctions de modes d'existence selon des pratiques et conventions. Les mots pratiques et conventions attirent particulièrement notre attention, car ces termes montrent que l'ontologie de Genette est une ontologie de régime, c'est-à-dire que la nature attentionnelle de la relation artistique est constituée par des conditions historiques qui rendent possibles la distinction entre certains traits d'identité opérable des œuvres d'art. Ainsi, les conditions de satisfaction qui distinguent l'allographique de l'autographique à reproduction multiple sont relatives à des conventions sociales, donc à un agir humain.

La distinction autographique/allographique n'est de fait pas réelle, comme elle tend à l'être chez le Goodman de *Languages of art*, mais bien plutôt relative à des régimes historiques. Ce sont ces régimes historiques qui rendent opératoires les différenciations entre les propriétés contingentes et les propriétés constitutives des œuvres d'art. Les propriétés constitutives recouvrent exactement les propriétés d'immanence, tandis que les propriétés contingentes sont celles de la manifestation. Dans les arts autographiques, il est impossible de distinguer les propriétés d'immanence de leur manifestation, tandis qu'au contraire, le régime allographique distingue les propriétés d'immanence de ses manifestations⁷⁵. Ce qui caractérise l'idéalité de l'immanence du régime allographique est ce qui est commun à toutes ses manifestations. La distinction dans le régime allographique des propriétés constitutives de celles considérées comme contingentes n'est qu'un « stade » de l'art, ce stade étant institué par des conventions. L'individuation idéale du régime allographique est en ce sens soumise à des contingences historiques⁷⁶. En ancrant le statut idéal de l'art allographique dans son historicité, Genette insiste surtout sur la nature logique plutôt que réelle du régime ; l'idéalité de l'œuvre allographique n'est donc pas une entité abstraite, mais bien une classe intentionnelle possédant la même structure que l'ensemble des faits culturels humains. L'identification des régimes d'immanence ne suppose ainsi pas des régions ontologiques différenciées, mais bien plutôt des paramètres pouvant potentiellement transférer certaines pratiques d'un mode d'existence à l'autre.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 160.

L'immanence n'épuise pas tous les modes d'existence de l'œuvre d'art dans la théorie genettienne; la transcendance vient compléter l'identité des faits artistiques. Ce que Genette entend par transcendance, c'est « toutes les manières [...] dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle consiste, ... »⁷⁷. Genette conçoit trois modes principaux où le cas de la transcendance apparaît : 1) la pluralité d'immanence, lorsqu'une œuvre immane en plusieurs objets non identiques; 2) la partialité d'immanence, lorsqu'une œuvre immane de manière partielle ou fragmentaire; 3) la pluralité opérable, lorsqu'un même objet supporte plusieurs œuvres différentes. Ces modes se rejoignent tous dans leur participation respective à l'identité génétique des œuvres d'art, où l'histoire de production joue un rôle décisif. Un détail important doit être ici soulevé : la manière dont les propriétés immanentes peuvent être distinguées en matérielles et idéales est correspondante à la manière dont une œuvre peut déborder le cadre de son immanence, c'est-à-dire selon des conditions socioculturelles. La distinction entre immanence et transcendance est ailleurs : les propriétés transcendantes représentent des valeurs connotatives non ancrées dans leur identité immanente. Les propriétés transcendantes sont ainsi plus « volatiles » que celles de l'immanence. Les divergences d'interprétation sont un exemple clair de la « variabilité contextuelle de la réception et du fonctionnement des œuvres »⁷⁸, c'est-à-dire du mode de la transcendance. Genette utilise l'exemple célèbre du *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* de Borges en le comparant au texte original du *Don Quichotte* de Cervantès; deux textes pourtant identiques (celui de Borges et de Cervantès) possèdent des valeurs connotatives et transnotatives⁷⁹ différentes, leur origine génétique n'étant pas identique. Ce sont donc des propriétés transcendantes qui différencient deux textes identiques. Du point de vue sémantique, la valeur dénotative des propriétés d'immanence est ainsi plus stable que leur valeur connotative ou transnotative, en grande partie liée à des conditions historiques beaucoup plus fluctuantes.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 385.

⁷⁹ La transnotation est chez Genette la manière dont ce qui est dénoté d'un texte se rapporte à une situation culturelle donnée; elle est un indice d'une cause qui balise les modes de connotation. La transnotation est donc un stade plus « élevé » de connotation. (*Ibid.*, p. 381.)

Ces considérations posent une question importante quant à l'organisation « hiérarchique » de l'ontologie genettienne; les propriétés transcendantes ont-elles le même statut logique que les propriétés d'immanence ? Est-ce que la variabilité du transcendant implique sa différenciation de l'immanence dans l'identité de l'œuvre d'art ? Martel, qui traite directement de ce problème, propose deux interprétations du mode de la transcendance dans la théorie genettienne : 1) d'un côté, l'interprétation faible, où les propriétés transcendantes sont conçues comme « complémentaires et non essentielles » à l'existence de l'œuvre d'art; 2) l'interprétation forte, où ces mêmes propriétés ont une valeur ontologique identique aux propriétés d'immanence⁸⁰. Martel est en faveur du second type d'interprétation; les propriétés d'immanence idéales, possédant le même statut que les propriétés transcendantes, doivent être comprises comme ayant la même portée identitaire.

Cette interprétation semble être en accord avec la position de Genette, car elle parvient tant à identifier un des modes d'existence centraux de l'œuvre d'art, qu'à insister sur la nature logique et nécessaire du mode de transcendance : « si toutes les œuvres ne présentent pas toutes les formes de transcendance, aucune [...] n'y échappe entièrement »⁸¹. Bref, le mode de la transcendance possède un statut équivalent à l'immanence; Genette accorde aux propriétés extra-opératoires transcendantes une valeur fondamentale dans son ontologie.

2.1.3 L'insuffisance du réquisit esthétique

L'ontologie de Genette, que l'on peut nommer contextualiste, s'avère efficace pour identifier certaines particularités des faits artistiques. Dans un premier temps, la définition de

⁸⁰ Martel, 2005 p. 6.

⁸¹ Genette, 2010, p. 252. Haghsheno-Sabet (Haghsheno-Sabet, 2009, pp. 74-75) tend plutôt vers une interprétation faible de la transcendance, dans la mesure où elle considère que l'interprétation de Martel occulte l'aspect logique de l'(onto)logie de Genette. Il est vrai que l'analyse du statut de l'idéalité que fait Martel tend vers une forme d'essentialisme modéré; toutefois, il n'en demeure pas moins que, même en accordant à la transcendance un statut ontologique identique aux propriétés d'immanence, Genette insiste surtout sur leur ancrage dans des contextes sociohistoriques, c'est-à-dire en ne négligeant pas l'aspect plus logique qu'essentiel du mode de la transcendance. La position de Genette semble donc plus près de l'interprétation forte.

l'œuvre d'art comme artefact à fonction esthétique : 1) différencie logiquement l'identité attentionnelle de sa manifestation physique; 2) voit sa finalité dans sa fonction esthétique, où l'attribution d'une intention auctoriale à un objet induit un type d'attention spécifique. Dans un deuxième temps, les régimes attentionnels de l'immanence et de la transcendance permettent une compréhension des faits artistiques selon des critères sociohistoriques qui constituent la structure intentionnelle des modes d'existence de l'artisticité. La valeur de cette approche est de proposer une identification de l'œuvre d'art qui « dépasse » la problématique anti-essentialiste; même lorsque sont abandonnées les ambitions universelles d'une définition objective de l'art en critères nécessaires et suffisants, il n'en demeure pas moins possible d'identifier des pratiques humaines qui comportent une forte cohérence fonctionnelle. L'ontologie contextualiste de l'œuvre d'art répond à une problématique qui, par extension, aboutit une à compréhension anthropologique de l'ensemble des objets intentionnels telle que nous l'avons précédemment présentée.

Certaines facettes de la théorie genettienne sont toutefois plus critiquables. Tout d'abord, l'intentionnalité étant le trait définitoire de l'œuvre d'art dans le cadre d'une ontologie contextualiste, on peut interroger la division entre les modes de l'immanence et de la transcendance. Comme il a été souligné plus haut, la transcendance fonctionne au même niveau intentionnel que les propriétés immanentes idéales, c'est-à-dire par rapport à des conventions historiques; ni les propriétés d'immanence idéale, ni les propriétés transcendantes ne peuvent fonctionner seulement au niveau chosique ou matériel. La différence essentielle entre les deux types de propriétés semble distinguer des propriétés interprétatives (transcendantes) de propriétés d'identité opératoire (immanentes idéales). La distinction est tout à fait pertinente, car elle fait de la portée interprétative des œuvres d'art une partie intégrale de leur identité. Toutefois, la dissociation effectuée par Genette peut paraître trop forte, car elle semble indiquer que la transcendance se situe sur un autre plan ontologique que l'immanence⁸². Or, comme les deux termes fonctionnent très fréquemment au même niveau intentionnel, pourquoi postuler cette différence de statut ? De fait, comme Genette l'affirme lui-même : « les valeurs dénotatives [de l'art] sont sans doute plus stables [que les valeurs

82 Ce qui est prégnant lorsque Genette affirme qu'il est possible d'imaginer une immanence sans transcendance.

interprétatives], encore que les mots, au moins, puissent changer de sens, comme les jeunes lecteurs modernes de Montaigne ou même de Racine en font amèrement l'expérience »⁸³. Dans cette citation, les propriétés d'immanence idéale que sont les valeurs dénotatives possèdent une caractéristique identique à celles de la transcendance, celle de se transformer avec l'histoire; la distinction entre les propriétés d'immanence idéale et de transcendance semble ainsi purement temporelle, le développement historique des structures intentionnelles des propriétés d'immanence profitant d'une plus grande « permanence » que celles de la transcendance. Genette tend à opérer une distinction trop nette entre des propriétés fonctionnant au même niveau d'identité intentionnelle. Il ne s'agit pas de dire que l'ontologie genettienne souffre ici d'un vice de fond, mais plutôt d'affirmer que la distance entre la transcendance et l'immanence devrait être amoindrie pour être pensée en interaction. Le vocabulaire de Genette tend malheureusement à occulter au moins en partie cette possibilité. Ainsi, l'œuvre d'art n'est pas sans dimension interprétative; une différenciation entre des modes ou niveaux d'intentionnalité – selon des critères descriptifs, opératoires, interprétatifs, etc. – parvient au contraire à ne pas opérer de distinction de statut entre une herméneutique et l'objet intentionnel sur lequel elle porte. Ce problème d'articulation est toutefois bénin, car, même si la division genettienne est bâtie sur une différenciation trop stricte, elle indique tout de même l'importance des données génétiques dans l'identité de l'œuvre d'art⁸⁴.

Par contre, la définition de l'art comme artefact à fonction esthétique est quant à elle plus insatisfaisante; faire de la réception esthétique la fonction définitoire des faits artistiques implique une réduction de ses fonctions. Comme nous l'avons souligné précédemment, Genette définit la relation esthétique par une attention « aspectuelle orientée vers une appréciation »⁸⁵, c'est-à-dire qu'elle conjugue une faculté d'identification descriptive à une faculté émotive. Cette conjugaison, si elle semble identifier une dimension importante de l'œuvre d'art, apparaît toutefois mince comme critère définitoire. L'esthétique, telle que

83 Genette, 2010, p. 385-386.

84 À cet égard, l'instauration du symptôme tardif de la « référence multiple et complexe » par Goodman répond exactement à ce problème (Goodman, 1977, p. 80). La cohérence de la position de Goodman est de n'avoir pas posée de différence de statut entre ce mode de fonctionnement et ses autres symptômes.

85 *Ibid.*, p. 416.

définie par Genette, ne met pas en jeu des facultés cognitives qui, combinées, spécifient notre relation aux œuvres d'art. Par exemple, si l'on effectue une transposition entre cette acception de l'esthétique et la définition de Genette, on obtient ceci : une œuvre d'art est un artefact dont la fonction spécifique conjugue une faculté d'identification descriptive à une faculté appréciative. On voit ainsi mal en quoi peut résider l'aspect nécessaire de cette relation, cette conjugaison étant potentiellement activée par plusieurs d'objets (intentionnels ou naturels).

Genette a tenté de résoudre ce problème en affirmant que c'est plutôt l'attribution d'une intention auctoriale tournée vers une candidature à l'appréciation qui spécifie la relation artistique⁸⁶. Le problème est encore le même; cette définition repose sur une définition trop stricte de la nature de l'intention auctoriale dans l'œuvre d'art. S'il est vrai que l'attribution d'une intention auctoriale, qu'elle soit véridique ou non, altère notre compréhension des objets (pouvant les faire passer, par exemple, du régime naturel au régime intentionnel), il semble restrictif d'affirmer que l'intention auctoriale est nécessairement esthétique dans les œuvres d'art. Il n'y a qu'à parcourir les théories des artistes sur leur pratique pour s'en convaincre; Daniel Buren, pour ne nommer que lui, lorsqu'il recherche le « degré zéro »⁸⁷ de la peinture, désire moins offrir au spectateur une expérience esthétique enrichissante que détourner les procédés conventionnels de l'esthétique pour souligner la nature politique et sociale de l'institution artistique. Cet exemple parmi tant d'autres signale que les artistes veulent *dire* autant que *plaire*. La candidature à l'appréciation n'est peut-être rien de plus qu'un cas particulier de l'efficacité performative du langage, qui n'est en rien spécifique aux œuvres d'art. Une étrange asymétrie dans l'ontologie genettienne se révèle entre la définition de l'œuvre d'art et l'analyse de ses modes d'existence; les modes de l'immanence et de la transcendance conservent parfaitement leur cohérence lorsqu'on fait l'impasse sur le réquisit esthétique de leur fonctionnement. La définition intentionnelle des faits artistiques telle qu'avancée par Gell voit un réseau de fonctions constituer leur identité, la dimension esthétique n'étant que l'une d'elles. Il ne s'agit pas ici de nier la dimension esthétique de la relation artistique, il s'agit de relativiser la dimension définitoire de cette relation. La candidature à l'appréciation demeure un élément essentiel pour comprendre le

86 *Ibid.*, p. 623.

87 Buren, 1991, p. 89.

fonctionnement de l'artistique – surtout à partir du XVIII^e siècle – mais n'est qu'une fonction parmi d'autres de certains régimes artistiques.

Au final, l'ontologie de Genette semble directement répondre au problème du rôle de l'intentionnalité. La définition artefactuelle de l'œuvre d'art implique chez ce dernier une distinction (toute relative, mais fort importante) entre l'identité artistique et physique dans la constitution des œuvres individuelles. Les divers modes d'existence de ce type de fait sont aussi ancrés dans une vision contextualiste qui rappelle évidemment la problématique anthropologique présentée plus haut en 1.2. Même en se fondant sur le réquisit esthétique, qui est au demeurant fort suspect (au moins selon nous), le fonctionnalisme de Genette place la notion de contexte au centre de son ontologie : ce sont des usages sociaux qui permettent de discerner les propriétés d'identité opérable des œuvres d'art. Genette propose conséquemment une compréhension élargie de la conception sémantique du fonctionnalisme de Goodman, en assouplissant la portée identitaire des propriétés des médiums artistiques individuels.

2.2 Le réalisme modéré de Roger Pouivet

L'autre contribution à la reprise de la théorie fonctionnaliste dans l'esthétique analytique en France est l'ontologie de l'œuvre d'art développée par Roger Pouivet. La théorie de Pouivet s'apparente à certains égards à celle proposée par Genette; dans les deux cas, la réinterprétation d'une définition fonctionnelle de l'art inspirée par Goodman cherche à insister sur la dimension esthétique de la relation artistique. Toutefois, de grandes différences apparaissent rapidement entre ces deux auteurs, surtout en ce qui a trait à l'ambition définitionnelle de l'œuvre d'art. Ce que Genette veut éviter, Pouivet tente de l'accomplir : comme il a déjà été plus haut indiqué, le projet de Pouivet est de proposer une définition générale de l'œuvre d'art.

Ce projet lui semble possible seulement dans la mesure où il refuse l'une des prémisses les plus importantes de l'ontologie genettienne : celle de la distinction entre la fonction des

œuvres d'art (relative à une structure attentionnelle) et leur identité objective. Ce refus d'opérer une relativisation de l'identité artistique implique une position de type réaliste qui s'oppose explicitement aux orientations mentalistes; la manière d'être d'un artefact est indispensablement liée à ce que cet objet fait⁸⁸. Ce qui définit un couteau, c'est essentiellement ses propriétés permettant son usage correct. La distance entre Genette et Pouivet apparaît accrue, ceux-ci proposant des définitions artefactuelles insistant sur des aspects définitionnels presque irréconciliables. Selon Pouivet, définir l'œuvre d'art d'un point de vue fonctionnel est utile, mais ne spécifie pas le type d'objet à l'enjeu. À une théorie fonctionnelle doit être ajoutée une portée ontologique permettant de comprendre la nature même des faits, sans quoi le fonctionnalisme est vide d'objet⁸⁹.

2.2.1 Substance artefactuelle

La définition devient chez Pouivet une nécessité, car, dans un cadre réaliste, les propriétés constitutives de l'œuvre d'art sont identifiables; la fonction définit le fait. L'ontologie que propose Pouivet est donc plus forte que celle de Genette : non seulement les œuvres d'art sont considérées en tant qu'artefacts à fonction esthétique, mais cette fonction esthétique en définit substantiellement la classe⁹⁰. L'ontologie réaliste de Pouivet ravive l'ambition définitionnelle de l'œuvre d'art; si ce dernier ne propose pas une approche herméneutique semblable à la tradition continentale, il n'en projette pas moins de fonder une définition de type essentialiste; en affirmant que les artefacts possèdent bien des propriétés substantielles qui en spécifient la nature, Pouivet trahit l'horizon réaliste de son ontologie.

La lecture que fait Pouivet des *Catégories* d'Aristote dans *L'ontologie de l'œuvre d'art* tend dans cette direction. Pouivet appuie son ontologie sur la notion de substance telle que comprise dans le texte aristotélécien, où ces mêmes substances y sont définies comme des

⁸⁸ Pouivet, 2010, p. 64.

⁸⁹ C'est d'ailleurs ce qui distingue fondamentalement Pouivet de Goodman : le premier cherche un critère permettant d'identifier l'œuvre d'art, tandis que le deuxième analyse le fonctionnement des symboles dans un contexte artistique déjà donné.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

« objets qui sont individuels, c'est-à-dire numériquement uns »⁹¹. En se référant aux *Catégories* pour fonder la compréhension des concepts de base de son ontologie, Pouivet propose implicitement une lecture ontologique de ce texte. Selon lui, les *Catégories* n'étudient pas strictement la manière dont nous pouvons prédiquer des propriétés d'un objet, c'est-à-dire le *comment* de la prédication, comme tend à le faire une interprétation linguistique du texte. Plutôt, Pouivet place la notion de substance au centre des modes de prédication : « tout autre chose [que la substance, l'étant individuel concret] est soit dans la substance, au sens où la substance le réalise, soit dite d'elle »⁹². Cette interprétation entre parfaitement dans un cadre réaliste, car c'est à partir des substances premières que se construisent les définitions d'essence⁹³. Pouivet s'appuie sur ce point de départ en ce qui concerne son ontologie de l'œuvre d'art, dans la mesure où l'instanciation concrète des œuvres d'art fonde la réalité de ses propriétés. Le cadre général de la pensée de Pouivet est clairement marqué par une orientation réaliste qui s'inscrit dans la tradition aristotélicienne. Souligner cet aspect peut paraître étrange à certains égards, car Pouivet semble s'éloigner d'une compréhension intentionnelle des faits artistiques, qui fait des propriétés de l'œuvre d'art des propriétés humaines. Notre interprétation de l'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique en France semble par le fait même erronée, l'intentionnalité ne jouant plus un rôle central dans l'identité des faits artistiques, au moins chez Pouivet. Toutefois, la position de Pouivet n'est pas incompatible avec notre thèse, comme nous le verrons.

Pouivet n'en reste pas à la position aristotélicienne, car la conséquence implicite de cette position fait de toute propriété esthétique inférable d'une œuvre d'art une propriété objective, au sens où elle demeure indépendante de tout agir humain, ce qu'en définitive Pouivet n'accepte pas. Pouivet use donc du mot substance de manière analogique, du moins en ce qui a trait aux artefacts. C'est cette analogie que nous tenterons maintenant d'expliquer. Pouivet

91 Aristote, 2007, chap. 2, 1b – 5.

92 Pouivet, 2010, p. 64.

93 Cette lecture ontologique des *Catégories* est d'ailleurs appuyée par un aspect plus subtil : le choix de la traduction. Plutôt que se référer aux éditions récentes du texte d'Aristote, Pouivet renvoie à la traduction d'Yvan Pelletier (Aristote, 1983). Cette référence est significative, car Pelletier remplace le titre convenu des *Catégories* par celui des *Attributions*, renforçant la résonance ontologique de l'interprétation du texte. Le terme *attribution* nécessite le postulat d'une substance première, car, évidemment, c'est à quelque chose que l'on peut attribuer certaines propriétés. Le terme *catégorie* semble quant à lui porter une signification davantage logique, moins clairement ontologique.

s'appuie tout d'abord sur la théorie des individus de David Armstrong, qui traite de la relation entre le particulier et l'universel⁹⁴. Selon ce dernier, les universaux, sans être des substances au sens aristotélicien du terme, existent bel et bien, mais seulement dans la mesure où l'universel est un « lien non relationnel, [...] un *nexus*, une connexion plus étroite qu'une relation »⁹⁵ à un particulier. Ainsi, l'universel n'est pas une entité indépendante qui est *a posteriori* connectée aux particuliers, mais bien une généralisation tirée des propriétés réelles des particuliers. L'avantage de cette position est de ne pas opérer de séparation entre deux sphères ontologiques indépendantes et de surpasser le problème relationnel entre l'universel et l'étant concret. De cette façon, Pouivet lie étroitement la manière d'être des choses à leur existence propre; « ce qui fait d'une chose ce qu'elle est, sa manière d'être, n'est pas quelque chose de séparé de la chose elle-même »⁹⁶. En refusant d'opérer une dissociation entre manière d'être et existence concrète, Pouivet met de l'avant une théorie immanentiste.

Cette discussion relative à la relation entre le particulier et l'universel en vient finalement à rejoindre la problématique de notre étude, car elle permet de questionner dans quelle mesure l'œuvre d'art, en tant que généralisation regroupant certains objets physiques et intentionnels, possède ou non des caractéristiques essentielles. Une conséquence de la théorie immanentiste est de faire, par son refus d'admettre la réalité des abstractions universelles (ou des types), de toute œuvre d'art un étant individuel concret. Rappelons d'abord la distinction de statut antérieurement présentée par Genette : selon ce dernier, le mode d'identité opéréal de la musique doit être distingué de celui de la peinture; tandis que le premier possède des propriétés d'immanence idéales, la peinture, quant à elle, est liée à ses propriétés immanentes matérielles. Pouivet refuse cette distinction : il n'y a pas de mode d'identité opéréal reposant sur des propriétés immanentes idéales; les généralités inférées de ces particuliers ne sont pas des entités abstraites, mais bien relatives à des entités concrètes. L'ontologie de Pouivet est moniste, car ce dernier considère que les œuvres d'art sont des entités concrètes non-

94 Le particulier, c'est l'étant concret, la substance individuelle. L'universel, quant à lui, représente la manière d'être du particulier, c'est-à-dire ce que l'on peut prédiquer du particulier en tant que concept ou loi générale.

95 Pouivet, 2010, p. 65 cite Armstrong, 1997, p. 30.

96 Pouivet, 2010, p. 65.

instanciées d'autres choses⁹⁷; il y a plusieurs instances concrètes des œuvres musicales, non pas des propriétés immanentes matérielles différentes d'une même œuvre idéale. La position de Pouivet s'oppose à celle de Genette – et rappelle plutôt celle de Margolis⁹⁸, car elle accorde à la substance individuelle concrète une préséance incontestable.

Si, jusqu'à maintenant, les œuvres d'art sont considérées comme des entités réelles qui possèdent une manière d'être spécifique permettant d'en distinguer la classe, cette spécificité n'a toutefois pas été avancée. Rien ne permet pour le moment : 1) de comprendre la nature essentielle des artefacts par rapport aux entités naturelles; 2) ni de repérer une œuvre d'art parmi d'autres artefacts en général. Pourtant, selon Pouivet, un tel critère légitimant ces distinctions existe; celui de l'intention esthétique.

L'artefact se dissocie des objets naturels, dans la mesure où il possède un contenu intentionnel. Pouivet ne déroge pas à cette définition. Par contre, ce dernier fait de la structure intentionnelle des faits artistiques leur manière d'être spécifique, ancrée dans leur existence concrète. Pouivet n'accorde pas un statut absolument équivalent aux objets physiques et intentionnels, car il procède à une précision épistémologique importante : si la notion de substance doit être entendue de façon littérale en ce qui concerne les entités naturelles, elle doit être comprise de manière analogique quant aux artefacts⁹⁹. Cet analogon est, en fait, lié à la nature même de l'intentionnalité, c'est-à-dire en tant que « structure noétique, [comme] ensemble de croyances et de relations logiques et épistémiques »¹⁰⁰. La substance artefactuelle n'est donc pas entièrement équivalente à la substance matérielle, car elle demeure relative à un agir social : « En tant qu'objets matériels, tous les objets artefactuels, et les œuvres d'art parmi eux, sont soumis à des lois naturelles. Mais en tant qu'objets artefactuels et culturels, ils ne sont pas soumis à des lois naturelles, mais à un ensemble de déterminations intentionnelles, institutionnelles et culturelles »¹⁰¹. L'intentionnalité est donc la réalité de l'œuvre d'art.

97 *Ibid.*, p. 70.

98 Voir Margolis, 1959 et la note 73 du présent texte.

99 Pouivet, 2010, p. 85.

100 *Ibid.*, p. 75.

101 *Ibid.*, p. 75.

Pouivet poursuit en affirmant que l'œuvre d'art peut être identifiée parmi les artefacts en général par la structure propre de son intentionnalité. L'artefact incarne une fonction particulière qui répond à une intention particulière. Sans cette intention sous-jacente, l'existence de l'objet intentionnel n'est pas plausible, car il est lié aux déterminations noétiques qui assurent son existence en tant que fait intentionnel; ce n'est que lorsqu'on perçoit une intention de signification dans la matérialité des objets naturels qu'ils parviennent à passer du régime naturel au régime intentionnel. La notion d'artefact ne fait incidemment sens que lorsqu'elle incarne des intentions. En conséquence, l'œuvre d'art doit son existence à des intentions d'art, dans la mesure où cette intention est requise pour comprendre tant les comportements des individus qui usent des objets d'art, que la nature des objets qui permettent la transmission de cette intention particulière¹⁰². Une tautologie évidente tend à apparaître dans cette définition de l'art : l'art existe grâce à des intentions d'art. Pouivet sort de ce piège en spécifiant l'intention d'art comme étant esthétique. L'artefact est une fonction saturée par une exécution : dans un contexte artistique, cette exécution, c'est une intention esthétique. L'intention d'art suppose donc a priori une intention esthétique. C'est par une double compréhension de l'intention esthétique que Pouivet parvient à distinguer l'œuvre d'art des autres artefacts; elle identifie la nature des comportements envers une certaine classe d'objets et permet la saisie de la manière d'être de certaines entités réelles.

Récapitulons-nous : jusqu'ici, Pouivet propose une ontologie immanentiste et moniste, où des propriétés réelles sont prédiquées des œuvres d'art, elles-mêmes conçues comme substances artefactuelles non instanciées fonctionnant esthétiquement. Cette définition réaliste de l'œuvre d'art semble être une théorie qui s'applique, si l'on en accepte la prémisse, de façon plus satisfaisante aux objets physiques qu'aux objets intentionnels; les généralisations que l'on peut faire des formes de nuages ou encore des plantes herbacées aboutissent à des conclusions qui, si elles peuvent être contestées, n'en demeurent pas moins liées aux propriétés objectives des faits étudiés en premier lieu. Toutefois, on peut se demander comment on peut inférer des propriétés objectives des œuvres d'art; les objets intentionnels étant relatifs à un agir social supposant l'intentionnalité, où se situe le critère

102 *Ibid.*, p. 78.

permettant l'identification de propriétés réelles à cette classe d'objets ? L'intentionnalité étant sémantiquement distincte de la matérialité des objets dans lesquels elle s'incarne, le critère permettant l'inférence objective semble tout à fait absent. Même s'il perçoit l'intentionnalité comme manière d'être des œuvres d'art, le réalisme intentionnel de Pouivet semble aboutir à une contradiction qui ne parvient même pas à surmonter l'argument fort simple de la variabilité contextuelle de la structure de l'intentionnalité; si des cultures différentes prêtent des intentions différentes aux objets naturels, on peut difficilement concevoir un fondement réel et objectif aux propriétés des faits intentionnels. Néanmoins, l'argument de Pouivet n'est pas aussi faible et aussi simple qu'il n'apparaît à première vue; sa conception de l'intentionnalité s'oppose au psychologisme de la tradition continentale (de Descartes à Husserl) pour au contraire s'ancrer dans une philosophie de l'usage. En s'appuyant sur une interprétation forte de la sémantique de Wittgenstein (celui des *Recherches philosophiques*), Pouivet fait de l'intentionnalité collective une réalité normative, qui permet tant le discernement des propriétés des faits intentionnels que des types d'agir humains spécifiques envers les objets naturels. C'est cette position que nous exposerons maintenant.

2.2.2 Extériorité de la signification

Pour être normative, c'est-à-dire pour permettre l'inférence objective des propriétés des œuvres d'art, l'intentionnalité chez Pouivet est redevable d'une conception collective et non subjective. En tant qu'activité consciente qui accompagne, pour ainsi dire, toujours notre façon de penser, le langage est devenu le centre des études concernant les problèmes de la philosophie de l'esprit. Le problème de l'intentionnalité ne fait pas exception à cette tendance; l'analyse de l'usage du langage permet de cerner certaines des propriétés les plus fondamentales de l'activité intentionnelle.

Ainsi, Pouivet affirme que ce qui permet d'opérer des différenciations législatives dans la signification du langage, c'est son usage par des communautés humaines. Cette position s'oppose explicitement à la théorie qui fait des contenus de conscience individuelle le mode

de législation de l'usage du langage. C'est en s'appuyant tout particulièrement sur la critique du langage privé de Wittgenstein que Pouivet comprend l'usage linguistique. Selon cette théorie, un langage privé userait de mots dont la signification décrivant des expériences internes (douleur, joie, peine, etc.) serait déterminée ultimement par ces expériences ressenties. Lorsque j'ai mal, c'est la présence de la douleur dans mon corps qui donnerait sens à l'expression de ma douleur. Les mots d'un langage privé seraient de ce fait l'expression de ces expériences internes, tout à fait incommunicables et subjectives¹⁰³; le critère de reconnaissance de l'usage correct du langage serait indiscernable, sinon subjectivement. Wittgenstein affirme au contraire qu'il est impossible d'établir une constante référentielle de manière purement individuelle. Aucun critère n'existe pour savoir si un individu, lorsqu'il crée un système subjectif de référence, applique correctement ou non ledit système. Si quelqu'un note une sensation "S" à un temps donné pour faire référence à cette sensation, ce dernier ne dispose pas de critère de correction pouvant infirmer ou non la référence, sinon en postulant la ressemblance de ces sensations¹⁰⁴. Or, c'est cette ressemblance qui pose problème, cette dernière étant trop vague pour établir une constante réelle entre les sensations. Wittgenstein prend le problème à rebours. Selon lui, le terme sensation est un mot dont l'usage est clair : c'est seulement lorsque l'on a appris à utiliser correctement le mot sensation que l'on peut comprendre sa signification. Si on peut difficilement lier individuellement des complexes de sensation du corps de manière récurrente, on peut toutefois savoir si le mot « sensation » a été ou non bien utilisé. L'apprentissage du langage est de ce fait présumé dans nos comportements¹⁰⁵; pour savoir si un mot a été utilisé correctement, il doit être inscrit dans un « jeu de langage » qui en permet la législation collective. C'est cette vision non subjective du langage que reprend Pouivet.

Conséquemment, Pouivet refuse de concevoir la signification comme un acte individuel, ce qui l'oppose explicitement à l'ensemble de la tradition continentale phénoménologique déjà présentée. Husserl, par exemple, a vu l'évidence première des *Méditations métaphysiques* de Descartes comme étant celle de l'aperception; la conscience est conscience

103 Wittgenstein, 2004, § 243.

104 *Ibid.*, § 258.

105 *Ibid.*, § 261.

d'elle-même, et elle a accès à ses propres contenus de signification, faisant par ailleurs de l'*ego* une donnée apodictique de la conscience¹⁰⁶. Husserl interprète Descartes comme le précurseur d'une phénoménologie transcendante qui définit l'homme comme substance pensante : la conscience parvient à la connaissance de sa propre nature par l'auto-observation de l'*ego* – « je suis, j'existe »¹⁰⁷; telle est la nature apodictique de l'évidence première dans les textes de Husserl. Il ne s'agit pas de savoir si cette interprétation est parfaitement fidèle au texte de Descartes (ce que, d'autre part, nous doutons), mais plutôt de comprendre comment une orientation de la phénoménologie s'est basée sur cette auto-observation comme fondement épistémologique. Dans une optique plus générale, Jean-Marie Schaeffer voit dans cette interprétation l'origine de ce qu'il nomme la thèse de l'exception humaine (ou la Thèse) déjà présentée, c'est-à-dire la tendance qu'ont les sciences humaines d'affirmer l'indépendance de l'être humain face aux sciences empiriques et au monde biologique¹⁰⁸.

106 Husserl, 1994, p. 65.

107 Descartes, 1979, p. 415.

108 Schaeffer, 2007, p. 14. Ce dernier a d'ailleurs critiqué l'évidence cartésienne et la tradition phénoménologique qui en découle en appuyant sur la nature performative de l'évidence première (Schaeffer, 2007, p. 76). Toute assertion prouve un étant; le fait d'atteindre cette évidence par la pensée ne fait pas de la pensée (le *cogito*) une caractéristique essentielle de l'être humain, mais bien plutôt prouve qu'une affirmation a été faite par quelqu'un, de la même façon que toutes les assertions; la relation d'implication entre l'*ego* et le *cogito* est donc superfétatoire. Selon Schaeffer, le *cogito* n'est pas une propriété essentielle de l'*ego* connu par une méthode auto-fondatrice – permettant la distinction entre la *res extensa* et la *res cogitans* à l'origine du dualisme ontologique de la tradition phénoménologique – car la pensée est coextensive à toute assertion, quelle qu'elle soit, et non pas une propriété substantielle.

Une polémique a éclaté à la suite de la parution du livre de Schaeffer, qui s'est retrouvée dans les pages de la revue *Le Débat*; Jean-Luc Marion (MARION 2008) a critiqué à son tour l'analyse de Schaeffer en décelant certes certains manques dans son interprétation de Descartes, mais sans voir le fond du débat. C'est la dissociation entre le moi et le monde dans la tradition continentale que tente de souligner Schaeffer, dissociation qu'au contraire Marion s'empresse d'exemplifier en affirmant que la phénoménologie n'est pas « auto-fondation du moi » mais plutôt « transcendance vers l'objet ». Ce qui, en d'autres mots, revient au même : l'opposition entre le corps et l'esprit est toujours postulée, la transcendance vers l'objet n'étant possible que seulement si l'objet se distingue du moi. Cette insuffisance a été soulevée par Gress, 2009, qui souligne très pertinemment en quoi l'opposition entre Schaeffer et Marion est surtout un dialogue de sourd, et que, malgré ses erreurs d'interprétation de la pensée de Descartes, l'analyse de Schaeffer touche juste lorsqu'elle affirme que les successeurs de Descartes ont introduit une différenciation épistémologique entre le moi et le monde, d'ailleurs reprise par Marion lui-même. En somme, sans être univoque et définitive, le postulat de la Thèse définit bien une tendance générale des sciences humaines à laquelle s'oppose non seulement Schaeffer, mais aussi Pouivet par l'entremise d'une acception collective de l'intentionnalité. C'est d'ailleurs l'un des objets de Pouivet, 1997 de critiquer la tradition continentale de la philosophie de l'esprit. On peut aussi voir cette opposition comme une caractéristique principale chez Pouivet, Schaeffer et Genette.

À bien des égards, la Thèse représente une orientation de la philosophie continentale concernant la signification; la dissociation entre le moi et le monde fait de la signification du langage le contenu de la conscience individuelle, indépendamment de son ancrage dans une communauté linguistique. Or, la vision collective de l'intentionnalité chez Pouivet nie ce postulat; le critère de l'intentionnalité n'est pas une conscience ayant accès à ses propres contenus, mais bien l'usage reconnu des mots par une communauté linguistique¹⁰⁹. Incidemment, la signification est toujours « extérieure » à l'individu. Pouivet reprend l'ontologie de Thomas d'Aquin pour exemplifier sa théorie : la conscience n'est pas une propriété spécifique à l'être humain permettant l'accès à ses propres contenus; plutôt, elle est une « activité conceptuelle non réifiable parce qu'entièrement dispositionnelle »¹¹⁰. L'intentionnalité est une disposition de certains groupes d'individus; elle ne décrit pas les actes de la conscience, mais elle est relative à la description d'actions d'individus à l'intérieur d'une communauté de sens partagé.

L'aspect relationnel et collectif de l'intentionnalité implique chez Pouivet une vision normative des artefacts artistiques. La relation entretenue entre les individus d'une communauté avec les faits artistiques est régie par cette métaphysique du sens commun; le mode d'existence intentionnel des œuvres d'art permet l'instanciation réelle des propriétés esthétiques des œuvres d'art. Le réalisme intentionnel de Pouivet justifie habilement l'objectivité des propriétés des œuvres d'art. Il peut sembler que nous nous éloignons actuellement du sujet initial de cette section, c'est-à-dire celui de la reprise de la théorie fonctionnaliste. Or, il n'en est rien : chez Pouivet, la définition fonctionnelle de l'œuvre d'art est le point d'interrogation où transparaît les problèmes généraux de la philosophie de l'esprit. La fonction esthétique n'est justifiable, selon Pouivet, que dans la mesure où elle est une instanciation de propriétés objectives légiférées par une communauté d'usage. La relation entre la substance et ses propriétés est donc tout à fait réelle; sans s'y confondre exactement,

109 Pouivet, 1997, p. 60.

110 *Ibid.*, p. 55. C'est un autre des buts du livre cité que de situer Wittgenstein comme un continuateur de l'ontologie de Thomas d'Aquin dans leur opposition commune à une conception « intérieure » de la signification. Cette tendance philosophique est rattachée à un courant anglo-saxon nommé le thomisme wittgensteinien, auquel participent des auteurs comme Elizabeth Anscombe et Peter Geach, auteurs que Pouivet cite fréquemment dans ses travaux.

les propriétés intentionnelles esthétiques « surviennent » sur les propriétés matérielles des faits artistiques. La survenance des propriétés esthétiques sur les propriétés matérielles explicite ainsi le mode d'existence de la substance artefactuelle en général.

La survenance n'est pas un terme choisi au hasard par Pouivet. Au contraire : c'est une théorie achevée qui affirme un lien de causalité entre les propriétés matérielles des objets et leur structure intentionnelle; c'est parce que la matérialité diffère entre deux objets que l'on peut inférer des propriétés intentionnelles différentes. Dans le cas de l'artistique, seule une différence non esthétique peut expliquer des différences esthétiques entre deux œuvres¹¹¹; pour Pouivet, l'existence de l'œuvre d'art obéit toujours au régime d'immanence matérielle. Pouivet n'accorde aucune indépendance ontologique aux propriétés inférées des objets intentionnels; la liaison des propriétés esthétiques à des déterminations noétiques particulières se fait en concordance avec leur incarnation matérielle particulière, d'où leur réalité. Il faut toutefois souligner le fait que le réalisme de Pouivet n'est pas strict car il ne fait pas l'impasse sur la nature noétique des propriétés esthétiques. En d'autres mots, « les propriétés esthétiques n'introduisent aucune différence ontologique »¹¹² dans le monde en général. S'il n'y a pas d'indépendance des propriétés esthétiques par rapport au matériel, cela ne veut pas dire qu'elles s'y confondent. Pouivet promeut en fin de compte un réalisme modéré des propriétés esthétiques, refusant entre autres le réalisme du Goodman de *Languages of art*, qui, par son opposition à la distinction ontologique entre le type et l'instance, prive par extension les propriétés de l'œuvre d'art de leur dimension noétique; chez Goodman, l'identité de l'œuvre d'art se confond avec ses propriétés d'objet physique. Pouivet contourne le problème en réifiant les propriétés noétiques, substantiellement liées à l'existence de l'œuvre d'art, ces dernières survenant sur les propriétés matérielles de ce type de fait.

La théorie de la survenance – qui rappelle ce « lien non relationnel, [ce] *nexus*, [cette] connexion plus étroite qu'une relation »¹¹³ – aurait pu être présentée dans la section

111 Pouivet, 2010, p. 159.

112 Pouivet, 2006, p. 139.

113 *Ibid.*, p. 65. Voir note 94.

antérieure, où a été étudiée la question de la substance artefactuelle. Or, la survenance n'est possible seulement si l'extériorité de la signification a été établie. Les propriétés esthétiques sont des données observables d'après le comportement des communautés envers la classe des faits artistiques, basées sur la nature réique de ces faits. Les communautés accordent des sens aux objets, ce qui a pour conséquence de réguler le type d'expérience que les individus des communautés entretiennent avec des faits réels : c'est ce qui résume le plus efficacement l'ontologie réaliste de Pouivet. L'intentionnalité joue donc un rôle central dans la théorie de la survenance, et par incidence dans l'ontologie de l'œuvre d'art de Pouivet, l'usage collectif venant toujours spécifier le type de relation et le type d'objet inférés dans les comportements face aux objets intentionnels.

2.2.3 La pluralité des relations dans l'œuvre d'art

L'approche de Pouivet concernant l'ontologie de l'œuvre d'art peut être résumée en deux points principaux : 1) l'œuvre d'art y est conçue comme un artefact à fonction esthétique, où la structure intentionnelle définit substantiellement le mode d'existence des œuvres individuelles ainsi que les propriétés prédicables de cette classe de fait; 2) la prédication des propriétés des œuvres d'art est normative dans la mesure où la structure noétique dépend d'une conception collective de l'intentionnalité, permettant par extension une compréhension réaliste et survenante de la nature des propriétés justement inférées des œuvres d'art. La théorie de Pouivet est une tentative pour concilier tant la nature intentionnelle et culturelle de l'œuvre d'art que son incarnation dans des objets matériels.

À bien des égards, cette approche touche des points sensibles de la philosophie de l'art. Si l'œuvre d'art est une entité idéale, comme le soupçonne Wolterstorff¹⁴, l'incarnation matérielle perd de son importance, celle-ci n'étant qu'une instanciation particulière d'une œuvre d'art fonctionnant comme un universel et se situant dans l'éternité de la création. Or, la création artistique contemporaine à maintes reprises contredit cette définition de l'œuvre d'art;

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

pensons à *Titled Arc* (1981) de Richard Serra. Cette œuvre est une sculpture monumentale qui consiste en un arc légèrement courbé en acier, de 36,6 mètres par 3,66 mètres et jadis placée en plein cœur de la Federal Plaza à New York. Cette œuvre a été au cœur à son époque d'un important scandale; sa disposition dans l'espace public lui a attiré de nombreux détracteurs; elle bloquait la vue et attirait les détritrus, selon ces derniers. L'idée de déplacer l'œuvre a été soulevée, mais cette option a été refusée par l'artiste; la sculpture a été finalement démantelée en 1989. Ce que Serra voulait faire avec cette œuvre, c'était justement d'incarner un objet dans l'espace public, sans qu'il soit possible de l'en extraire. Il était donc impossible de déplacer l'œuvre, car c'était par le fait même la détruire. *Titled Arc* était *site-specific*¹¹⁵, c'est-à-dire qu'elle était ancrée dans son espace social et physique. Ainsi, la position de Wolterstorff ne parvient pas à saisir la dimension irréductiblement matérielle de cette œuvre, son identité étant inséparable de son incarnation locale et spatiale. Au contraire, une définition purement réaliste comme celle de Goodman tend à réduire l'importance du processus décisionnel de l'artiste; Serra a intentionnellement choisi d'insister sur la localisation de son œuvre et cette incarnation matérielle et locale fait partie d'un projet artistique intentionnellement poursuivi. Dans une optique goodmanienne, ce sont les propriétés matérielles qui définissent l'œuvre; or, l'identité de *Titled Arc* ne peut être réduite à ces mêmes propriétés, sous peine d'occulter l'aspect discursif et intentionnel sous-jacent à son incarnation matérielle, celle qui justement fait de cette œuvre un *site-specific*. En faisant des propriétés intentionnelles des propriétés réelles, Pouivet tente de surmonter l'opposition ontologique des définitions qui ne parviennent pas à concilier les divers niveaux d'imbrication intentionnelle et matérielle à l'enjeu dans la relation artistique.

La position de Pouivet aboutit par contre à d'autres types de problème. En premier lieu, le réquisit de la fonction esthétique comme spécificité de l'œuvre d'art nous semble tout aussi douteux que dans la théorie de Genette. Toutefois, par rapport à Genette, le terme *esthétique* est chez Pouivet à comprendre dans une toute autre acception, car l'esthétique se rapporte aux compétences dispositionnelles de certaines communautés d'usage dans leur relation aux œuvres d'art. Par extension, le problème plus général de la théorie de Pouivet réside dans son

115 Au sens que ce terme prend dans Kwon, 2004, p. 12.

aspect normatif, où la relation à l'œuvre d'art est fortement conditionnée par une définition rigoureusement extérieure de l'intentionnalité. Si nous nous voyons forcé de concéder à Pouivet que la définition du langage est bien celle d'une structure à intentionnalité collective, c'est-à-dire régulée par une communauté d'usage, il demeure par contre beaucoup plus difficile d'admettre que l'ensemble des états intentionnels à l'enjeu dans la relation artistique est nécessairement normé de la même façon. La prédication de propriétés dans la relation artistique prend bien des visages, dont celui que Goodman nomme la « référence multiple et complexe »¹¹⁶ que nous avons déjà croisé. Ce que Goodman entend par ce mode de référence, c'est lorsqu'un symbole « remplit plusieurs fonctions référentielles intégrées et en interaction, certaines directes et certaines médiatisées à travers d'autres symboles »¹¹⁷. C'est la portée interprétative des symboles artistiques qui est ici validée; l'identité des faits artistiques ne peut faire l'économie de ses modes d'interprétation possible. Or, la référence multiple et complexe n'aboutit pas à une forme d'inférence définitive; la médiation de certains symboles en contexte artistique les détourne de leur signification consensuelle pour au contraire élargir leur usage possible. Si l'on peut s'accorder plus facilement sur les symboles d'origine sur lesquels portent les interprétations, on peut difficilement s'accorder sur les interprétations qui en découlent. Pouivet, en affirmant l'objectivité des propriétés esthétiques, diminue grandement la portée cognitive de l'interprétation des œuvres d'art.

De plus, on voit mal en quoi les propriétés inférables de l'œuvre d'art doivent être esthétiques; comme on peut difficilement réduire l'ensemble des relations à l'œuvre d'art à une norme collective rigoureuse, la conséquence est qu'on aboutit à une indifférenciation entre l'esthétique et le non-esthétique. Pouivet définit l'intention esthétique comme la structure noétique de l'œuvre d'art. L'intention esthétique n'est pas, selon ce dernier, une activité cognitive individuelle tournée vers l'appréciation, mais bien plutôt une constante anthropologique qui permet d'identifier un agir humain spécifique. Or, à l'aune de ces conceptions, on voit encore mal en quoi consiste réellement un prédicat esthétique : est-ce une classe de propriétés qui circonscrit toute prédication possible des œuvres d'art ou bien est-elle une classe spécifique de prédicats attribuée *a posteriori* aux œuvres ? La

116 Goodman, 1977, p. 80.

117 *Ibid.*

classification faite par Pouivet¹¹⁸ ne répond pas à ce problème. Il affirme qu'il existe quatre types principaux de prédicats esthétiques : évaluatifs, affectifs, classificatoires, « historico-esthétiques »¹¹⁹. Les propriétés évaluatives (beau, laid, sublime, etc.) et affectives (troublant, pénible, etc.) sont relatives aux objets considérés esthétiquement, tandis que les classificatoires (lyrique, symphonique, etc.) et historico-esthétiques (baroque, gothique, etc.) sont relatives aux œuvres elles-mêmes¹²⁰. Cette classification ne parvient pas à répondre à la question de la nature des propriétés esthétiques, car elle laisse en suspens le problème. En quoi le beau et le pénible sont spécifiques aux œuvres d'art ? Le prédicat baroque peut-il être inféré seulement d'une toile ou d'une sonate, mais non d'une chaise ? Pourquoi et comment ces prédicats sont-ils esthétiques ? Cette ambivalence n'est jamais clairement explicitée chez Pouivet¹²¹. Celui-ci tente de contourner le problème en affirmant la nature immanente des propriétés esthétiques : il s'agit en définitive de comprendre les prédicats que nous utilisons en contexte artistique, non pas la nature de ces propriétés mêmes. Parler des propriétés en elles-mêmes est une « erreur de catégorie » qui dépasse nos facultés cognitives, car elle stipule une faculté internaliste absente chez l'homme; nous ne pouvons observer que des comportements et des agirs humains régulés par une communauté d'usage. Là où le bât blesse, c'est que, si l'on ne peut concrètement penser la nature des propriétés inférées des œuvres d'art, pourquoi les qualifier d'« esthétique » ? Finalement, l'esthétique est dans la théorie de Pouivet associée à l'artistique de manière tout à fait putative et péremptoire.

Le jeu de langage de l'art est incidemment plus ouvert qu'il n'apparaît dans la théorie de Pouivet. Le point faible est évident : s'il est possible d'inférer des prédicats objectifs des œuvres d'art, il faudrait parvenir à en nommer un seul qui fasse consensus. En guise de réponse à cette question, Pouivet admet presque sa défaite :

118 Pouivet, 2010, p. 119.

119 Définir un type de propriété esthétique comme historico-esthétique frôle la tautologie. Il aurait peut-être mieux valu parler de propriétés historiques, tout simplement, même si cette classe semble posséder des propriétés similaires (voire identiques) aux propriétés classificatoires; *symphonique* et *impressionniste* sont deux critères classificatoires construits historiquement.

120 On notera le classicisme des propriétés esthétiques de Pouivet.

121 Tout comme chez Genette, si l'on considère que l'indétermination de la liaison entre les propriétés esthétiques et la relation artistique aboutit au même problème dans les deux cas.

Contre le non-cognitivism, nous disons que ces propriétés peuvent être connues et justifiées; on peut expliquer pourquoi une œuvre est équilibrée, triste, belle, etc. Mais, la plupart du temps les conditions standards d'observation sont indéterminées et discutables; la reconnaissance des propriétés esthétiques reste dès lors difficile à justifier¹²².

Si ce n'est que lorsque l'on peut déterminer des conditions standard de réception que l'inférence réaliste est possible, et que ces conditions sont indéterminées et discutables, l'inférence objective et réaliste perd grandement de sa pertinence. Le réalisme de Pouivet mériterait donc d'être assoupli par une vision moins strictement collective de l'intentionnalité. Ce dernier point semble être surtout motivé chez Pouivet par son opposition à la philosophie esthétique européenne des temps modernes, ainsi qu'à sa tradition ontologique correspondante. Pouivet définit l'intentionnalité comme une structure collective pour contester la tradition subjectiviste issue de la pensée cartésienne. Or, admettre des états intentionnels individuels ne signifie pas admettre le dualisme cartésien et l'idéalisme philosophique qui s'ensuit partiellement. Un état mental peut tout à fait être individuel sans être subjectif au sens que ce terme prend chez les tenants de la thèse de l'exception humaine¹²³. En un sens, Pouivet semble coincé dans l'opposition, selon nous superfétatoire, entre le réalisme des propriétés esthétiques et l'idéalisme supposé d'une définition qui distingue le régime matériel de l'intentionnel. La distinction entre intentionnel et matériel ne suppose pas de non-cognitivism ou d'idéalisme au sens classique, l'acception de l'intentionnalité au sens naturaliste de Searle proposant au contraire une vision intégrée de la dimension intentionnelle et matérielle au plan ontologique.

Finalement, la pertinence de la théorie de Pouivet, c'est de faire de l'identité opérable de l'œuvre d'art un assemblage entre la dimension intentionnelle et la dimension matérielle compris dans une optique intrinsèquement sociale. Reconnaître qu'une grande partie de la relation aux œuvres d'art découle de certains types de comportements sociaux demeure

¹²² *Ibid.*, p. 152.

¹²³ Cette critique de l'aspect trop fortement normatif de l'intentionnalité collective peut être aussi partiellement faite à Wittgenstein, car les questions d'esthétique ne sont finalement chez ce dernier relatives qu'à des jeux de langage régulateurs (Wittgenstein, 1992, § 1-2). Par contre, dans sa recherche des particularités concrètes de l'usage du sens chez l'homme, Wittgenstein propose une pensée moins systématique que plusieurs de ses interprètes.

difficile à réfuter. L'intentionnalité est donc ici un concept majeur pour saisir la nature collective de l'identité de l'œuvre d'art. Par contre, cette définition strictement collective et quasi-béavioriste de l'intentionnalité diminue la portée cognitive de la relation artistique; les faits artistiques, s'ils sont bel et bien des faits sociaux, ne peuvent être définis de manière monolithique par un usage normatif. L'esthétique n'est ainsi pas un type de propriétés clairement inférable des faits artistiques. La socialité de l'art aboutit plutôt à des compréhensions multiples qu'il s'agit au contraire de comprendre dans leurs hétérogénéités propres. En d'autres mots, une théorie intentionnelle de l'œuvre d'art n'a pas besoin d'une norme encadrant l'inférence objective de ses propriétés, mais bien plutôt des outils permettant de distinguer les niveaux d'imbrications entre dimension intentionnelle (dans toute sa diversité) et dimension matérielle (dans toute sa particularité).

2.3 Dépasser le problème de l'esthétique et de l'artistique

On peut conclure de ce chapitre que la reprise de la théorie fonctionnaliste dans l'esthétique analytique en France accorde à l'intentionnalité un rôle central. Tandis que Genette et Pouivet reprennent l'orientation générale de l'ontologie de l'œuvre d'art goodmanienne – celle de la définition par la fonction plutôt que par des propriétés d'essence (au sens aristotélicien du terme) – ces deux auteurs n'en élargissent pas moins la portée en y insérant l'agir humain comme constituante fondamentale de l'identité opératoire des faits artistiques. Cette dimension apparaît significativement absente du Goodman de *Languages of art*¹²⁴. Genette effectue une distinction entre l'artisticité et la matérialité, pour ainsi replacer l'identité opératoire de l'œuvre d'art dans son contexte de production, alors que Pouivet fonde la reconnaissance de la structure de l'œuvre d'art par la dimension noétique collective de l'agir humain.

¹²⁴ Sans vouloir diminuer l'importance du critère de l'implémentation, qui assouplit plus tardivement le réalisme sémantique de l'approche initiale de Goodman, il n'en reste pas moins que l'ancrage de l'œuvre d'art dans des structures intentionnelles par Genette et Pouivet donne une toute autre dimension au fonctionnalisme.

Nous avons toutefois critiqué certains aspects des théories de ces deux auteurs. Si le but avoué de l'allégeance analytique de Genette et Pouivet est de rénover le cadre de compréhension des phénomènes artistiques, ces derniers se voient *in fine* redevables de l'une des tendances philosophiques les plus fondamentalement européennes et locales, celle de l'association entre esthétique et artistique. Ainsi, les critiques que nous avons soulevées peuvent être ramenées à cet élément unique.

L'association esthétique-artistique trouve son origine dans la théorie romantique allemande du XIX^e siècle. Jean-Marie Schaeffer a repéré cette association dans la théorie spéculative de l'art antérieurement présentée¹²⁵. Selon Schaeffer, la théorie spéculative lie l'esthétique à l'artistique en s'appuyant sur une vision historiciste transcendantale qui accorde par extension une fonction ontologique constitutive à l'art¹²⁶. Schaeffer voit dans cette association une des marques les plus caractéristiques de l'ensemble de la tradition de l'esthétique philosophique européenne, jusqu'à être un des fondements de la modernité artistique.

Or, selon nous, cette association ne parvient pas à poser un cadre de compréhension des faits artistiques du point de vue anthropologique. Nous n'avons qu'à rappeler la position de Gell exposé en 1.2; l'esthétique comme réquisit ne satisfait pas une conception culturellement élargie des œuvres d'art¹²⁷. Le réquisit esthétique n'en vient finalement qu'à réduire la portée cognitive de la relation artistique; elle restreint la finalité de l'intention auctoriale chez Genette tandis qu'elle norme trop rigoureusement la nature collective de l'intentionnalité artistique chez Pouivet. C'est donc à une restriction considérable des diverses fonctionnalités potentiellement à l'enjeu dans l'identité de l'œuvre d'art que se voient acculés nos deux auteurs.

125 Schaeffer, 1992, p. 16. Voir p. 26, note 40 du présent texte.

126 *Ibid.*, p. 91.

127 Gell, 1998, p. 3.

Historiquement, l'association esthétique-artistique reprend la logique interne d'une définition spectatorielle propre à la philosophie de l'art depuis au moins Batteux. Ce dernier, lorsqu'il affirme que c'est « au goût seul qu'il appartient de faire des chefs-d'œuvres »¹²⁸, propose explicitement une définition spectatorielle de l'identité opératoire de l'œuvre d'art. Chez Batteux, le goût est une qualité qui permet la distinction claire entre le bon et le médiocre en art, de manière parallèle à l'intelligence dans les sciences, qui elle permet la distinction du vrai et du faux¹²⁹. Le goût possède donc une valeur législative évidente, qui subordonne celle du créateur; le fondement du critère de distinction entre une œuvre réussie et ratée, c'est le spectateur qui la possède. La réussite opératoire de l'œuvre d'art, c'est justement de parvenir à plaire; l'efficacité performative appréciative devient de fait le trait définitoire de l'œuvre d'art¹³⁰. Or, en faisant de la finalité fonctionnelle de l'œuvre d'art une finalité esthétique, Genette et Pouivet reprennent exactement la posture développée par Batteux au XVIII^e siècle, c'est-à-dire une compréhension spectatorielle de l'œuvre d'art. En associant l'esthétique à l'artistique, que ce soit dans une acception attentionnelle ou collective, le problème persiste; on se retrouve dans une dynamique européocentriste et réductrice parce que centrée sur le spectateur.

Par contre, une compréhension intentionnelle de l'œuvre d'art intégrant la critique de Gell au réquisit esthétique permet une conception des modes d'identité opératoire spécifiques dans leurs ancrages sociohistoriques, c'est-à-dire permet une saisie des mondes de l'art dans leurs particularités respectives. L'esthétique n'est plus considérée définitoire, mais n'est qu'un des aspects de la relation artistique, de manière non exclusive. C'est d'ailleurs une des assises essentielles de l'approche de Jean-Marie Schaeffer quant à l'ontologie de l'œuvre d'art; l'impasse sur l'association entre esthétique et artistique aboutit à une forme de relativisme radical, où aucun critère définitoire ne circonscrit l'étendue du concept. Cette conception sera l'objet du prochain chapitre.

¹²⁸ Batteux, 1969, p. 78.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹³⁰ « [...] le goût, pour qui les arts sont faits et qui en est le juge, doit être satisfait quand la Nature est bien choisie et bien imitée par les arts. » (Batteux, 1969, p. 30). Cette citation indique que la finalité de l'imitation est celle de plaire et que la portée de l'acte judicatoire est définitoire dans la relation artistique.

CHAPITRE III

L'ONTOLOGIE COMME REPOUSSOIR RELATIVISTE

Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, établir une relation étroite entre l'esthétique et l'artistique n'est pas sans poser d'importants problèmes. Toutefois, le spectre d'un relativisme radical se dessine à l'horizon; si l'association entre l'esthétique et l'artistique ne parvient pas à donner des repères permettant l'identification d'une constante anthropologique, l'art n'est-il qu'un phénomène culturel particulier, situé essentiellement dans la culture européenne et non applicable en dehors de ce cadre restreint ? Selon cette acception, on doit resserrer l'origine du phénomène artistique, tel qu'on l'entend aujourd'hui, à son apparition lors de la Renaissance au XV^e siècle. À cette époque, la définition du *disegno* par Vasari¹³¹ indique le passage de certaines disciplines (peinture, architecture, sculpture) d'une *technè* à des disciplines requérant une faculté de représentation intellectuelle jusque-là inédite¹³². Ainsi, même en se revendiquant des Grecs anciens, la Renaissance accorde à l'art un contenu intellectuel auparavant non reconnu – qui, politiquement, a permis aux artistes de s'émanciper de leur condition d'artisan¹³³. À plus d'un égard, cette définition a stigmatisé le développement historique des faits artistiques, pour avoir encore aujourd'hui des rémanences certaines.

En comparant cette acception de l'art aux pratiques du masque africain, il est aisé de comprendre la distance qui peut séparer des faits artistiques provenant de mondes différents. C'est l'un des objectifs de Christine Galaverna de systématiser cette comparaison. Galaverna

131 Vasari, 1981, p. 149.

132 Panofsky indique que le contenu idéal du *disegno* de Vasari est redevable à une définition conceptuelle représentative, car l'idée est une « pensée » ou un « projet » qu'il s'agit de re-présenter par des moyens techniques. Cette acception s'oppose aussi à la définition idéalisée du beau naturel, telle que développée par la tradition néoplatonicienne (Panofsky, 1989, p. 86-87).

133 Rappelons d'ailleurs que le grec ancien ne dispose pas d'un équivalent du mot art.

définit le masque africain, non selon un régime représentationnel hérité de la tradition occidentale, mais bien plutôt selon un régime présentationnel déterminé par l'horizon intentionnel de l'ensemble de ses attributs – comme le costume du porteur, la danse pour laquelle il a été créé, la signification initiatique de cette danse, etc.)¹³⁴. En conséquence, les masques africains n'entrent pas dans la conception restreinte du concept de l'art depuis la Renaissance, l'horizon intentionnel de ces pratiques étant tout à fait différent, comme le démontre l'opposition entre les régimes de présentation et de représentation. Conséquemment, l'abandon de l'association entre esthétique et artistique tend à une radicalisation de la question ontologique concernant cette classe de fait.

Le concept de dés-essentialisation, tel qu'avancé par Jean-Pierre Cometti, s'insère dans cette logique. En s'inspirant de la pensée du romancier Robert Musil et de son roman *L'homme sans qualités*, Cometti défend une ontologie neutre de l'art, définie négativement par son absence de qualité plutôt que par une catégorie prédéterminée de propriétés. Les faits artistiques – ainsi que la relation esthétique – sont, selon lui, inscrits « dans un champ de relations contextuelles qui appartiennent au fonctionnement de l'œuvre »¹³⁵. Cette indétermination transhistorique, qui rappelle évidemment la définition contextuelle de Genette avancée dans le chapitre précédent, en vient à poser une question fondamentale à la compréhension du phénomène artistique : quels critères peuvent fonder la comparaison entre différents types de faits selon le paradigme épistémologique de l'art lorsque le postulat de la relation esthétique s'est évanoui ?

L'ontologie de l'œuvre d'art de Jean-Marie Schaeffer, qui se veut la promotion systématique de cette dimension dés-essentialisée, examine directement cette question. Fort d'une approche naturaliste, Schaeffer nie toute spécificité ontologique aux œuvres d'art; les faits artistiques sont des faits culturels comme d'autres qui doivent être compris dans une optique intrinsèquement anthropologique. Ce n'est que remises dans leur contexte d'activation particulier que les œuvres d'art peuvent être saisies dans leur dimension spécifique.

134 Galaverna, 2002, p. 149-150.

135 Cometti, 1999, p. 49.

3.1 Jean-Marie Schaeffer : l'art en contexte

Tout comme Genette et Pouivet, Schaeffer s'appuie sur une définition artefactuelle des faits artistiques, dans la mesure où il les considère comme des faits relevant de l'intentionnalité humaine. Cependant, des différences de fond s'installent. Schaeffer refuse en premier lieu le réquisit esthétique comme définitoire aux faits artistiques. Selon Schaeffer, la relation esthétique est un comportement cognitif face aux objets du monde, sans être spécifique à une classe d'objets¹³⁶. Cette faculté attentionnelle désigne un intérêt affectif orienté vers le plaisir. En fait, selon Schaeffer, la relation esthétique est autotélique, c'est-à-dire qu'elle cherche sa reconduction par l'indice de satisfaction qu'elle-même génère¹³⁷. Conséquemment, la notion d'œuvre d'art ne dépend pas de la relation esthétique, car l'intérêt affectif de la relation esthétique peut être relatif à tous les objets du monde, qu'ils soient intentionnels ou non¹³⁸.

En évacuant la dimension esthétique comme réquisit définitoire, Schaeffer ne propose aucune autre détermination que l'intentionnalité pour identifier les faits artistiques. Schaeffer va toutefois encore plus loin; il radicalise sa position en affirmant que les faits artistiques ne possèdent aucune propriété fondamentale permettant de les distinguer d'autres classes d'artefact; l'œuvre d'art se confond dans la logique générale des faits culturels. Si Schaeffer accepte la prémisse qui fait des œuvres d'art des faits structurés comme faits intentionnels, c'est-à-dire nativement issus d'une causalité intentionnelle, il n'y perçoit pas de domaine ontologique spécifique; l'intentionnalité du fait artistique s'insère dans un réseau cognitif, sémantique et culturel partagé par d'innombrables autres faits. C'est la raison pour laquelle les faits artistiques doivent être compris comme des phénomènes culturels équivalents aux autres ouvrages humains et incidemment situés sur le même plan ontologique. Pour appuyer cette

¹³⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁷ Schaeffer, 2000, p.43.

¹³⁸ À cet égard, Schaeffer semble répondre directement à la théorie élaborée par Genette (Schaeffer, 1996, p. 49). Schaeffer considère que l'attention esthétique ne parvient pas plus à spécifier l'œuvre d'art que l'intention esthétique, dans la mesure où d'autres types d'attention sont potentiellement à l'enjeu dans la relation artistique (pragmatique, culturelle, ...).

« variabilité contextuelle »¹³⁹ du concept, Schaeffer débute en proposant l'analyse sémantique de certaines définitions généralement admises de l'œuvre d'art.

Selon Schaeffer, la notion d'art, au moins dans son acception occidentale, recoupe une appartenance générique entre certaines classes d'artefacts qui ne sont pas nécessairement liées. Si l'architecture et la musique sont classiquement compris comme étant des œuvres d'art, on distingue rapidement des différences importantes entre ces domaines, l'architecture revêtant une finalité fonctionnelle plus pragmatique que celle de la musique, c'est-à-dire celle de l'habitat. Par incidence, la notion d'art, comme celle de littérature, regroupe différents domaines et « identifie un agrégat de classes d'objets fondés sur des critères divers qui n'ont pas nécessairement le même poids d'une classe à l'autre, et donc d'un usage du terme à l'autre »¹⁴⁰. Le projet d'une définition de l'œuvre d'art doit donc subsumer différents domaines qui divergent sur plusieurs points.

Le modèle prédicatif est l'une de ces tentatives pour spécifier cette appartenance générique. La première organisation des œuvres d'art est apparue selon cette méthode. La théorie de Batteux présentée en 2.3 en est un exemple. Selon ce dernier, l'étendue générique du concept de l'art est relative à certains prédicats : les arts sont faits par imitation de la nature pour plaire au goût¹⁴¹; seulement ainsi peuvent être identifiées des pratiques artistiques. Schaeffer rétorque simplement à ce modèle que l'instabilité de la notion d'art, depuis au moins Duchamp et les dadaïstes, appuie davantage sur des facteurs décisionnels d'ordre conceptuel que sur des classifications génériques quant à l'origine génétique des œuvres d'art, ce qui ne fait qu'appuyer sur la défaite de la théorie prédicative.

Une de ces conceptions définitoires fait du contenu intentionnel des faits artistiques un contenu à visée essentiellement expressive. Plutôt que de définir la relation artistique par des prédicats, cette approche postule une activité mentale spécifiquement artistique permettant d'exprimer les états intentionnels d'un créateur. Selon ce modèle, la médiation objectale ne

139 Schaeffer, 1996, p. 29.

140 *Ibid.*, p. 28.

141 Batteux, 1969, p. 30. Voir note 130.

fait office que de support qui, en soi, importe peu (voire même pas du tout), car la fonction principale des faits artistiques est celle de l'expression de contenu individuel de signification. Les divers domaines subsumés sous le concept d'art sont unifiés par leur particularité expressive commune, en tant qu'activités mentales d'expression d'état intentionnel déterminé. En ce sens, le remplacement progressif des critères objectifs par des critères autoriaux dans la création artistique moderne et contemporaine peut être vue comme le signe que le contenu intentionnel des œuvres n'est plus conditionné par leur appartenance générique, mais qu'il s'est au contraire émancipé pour révéler son identité propre, celle de l'expression. L'appartenance générique est remplacée par l'origine génétique comme critère définitoire. Il s'agit moins ici d'affirmer qu'un état mental individuel peut consister en une œuvre d'art, mais plutôt qu'un artiste peut faire de l'expression d'un état mental individuel une œuvre d'art; seulement ainsi le contenu intentionnel spécifique de l'art peut être considéré intrinsèquement expressif. Toutefois, Schaeffer avance l'argument sémantique (inspiré de Goodman) que la relation expressive à l'art ne dénote pas le créateur de ladite expression, mais bien plutôt un prédicat intentionnellement donné pas le créateur¹⁴². Cette distinction fait de la relation expressive une relation causale et non sémiotique, dans la mesure où la logique de la prédication demeure identique, qu'elle soit expressive ou non. En tant qu'extériorisation d'état mental individuel, l'expression est la cause de la prédication, non pas son contenu. Ainsi, l'expression en art est la communication d'états intentionnels au même titre que toutes les formes de communication; elle n'est pas spécifique aux faits artistiques.

Un autre modèle possible pouvant structurer et spécifier systématiquement les faits artistiques est celui de la théorie institutionnelle. Sous ce modèle, l'art est un artefact qui possède le statut d'art seulement lorsqu'une institution le lui accorde¹⁴³. Schaeffer refuse cette approche, car l'activité artistique n'est, selon lui, pas totalement institutionnelle; elle implique généralement des procédés d'intention et de fonctions attentionnelles irréductibles à sa dimension institutionnelle. Schaeffer fait au contraire de l'activité institutionnelle une activité évaluative qui est tout sauf monolithique; plusieurs « mondes de l'art » peuvent exister conjointement dans le temps, et même peuvent s'opposer logiquement quant au type d'œuvre

142 Schaeffer, 1996, p. 40.

143 Dickie, 1974, p. 34.

accréditée. Ainsi, selon Schaeffer, la théorie institutionnelle repose sur la confusion entre un « acte de baptême évaluatif et une spécification ontologique »¹⁴⁴. La théorie institutionnelle ne parvient donc pas à définir exhaustivement l'appartenance générique qui s'est historiquement constituée autour du concept d'art.

Jusqu'ici, ni la relation d'intention esthétique, ni la relation d'attention esthétique, ni la prédication définie, ni l'expressivité individuelle, ni la théorie institutionnelle ne parviennent à définir l'œuvre d'art; conséquemment, la relation entre intentionnalité et fait artistique n'est spécifiée que par le concept de causalité intentionnelle. Ce dernier concept s'appliquant à tout phénomène culturel en général, la définition de l'œuvre d'art n'a rien d'exclusif. Toutefois, les théories explorées précédemment n'épuisent pas l'ensemble du spectre possible concernant la relation entre œuvre d'art et sémantique. Affirmer l'irréductibilité de l'art à la sémantique doit donc passer par l'analyse logique de la relation art-sémantique.

Pour rendre claire cette position de Schaeffer, nous devons faire ici une précision terminologique. Dans la théorie de l'intentionnalité, la signification linguistique relève de l'intentionnalité dérivée. Ce concept, Schaeffer l'emprunte à Searle. Selon ce dernier, l'intentionnalité dérivée détermine la signification accordée intentionnellement (au sens banal du terme) à un objet¹⁴⁵. Ce niveau se distingue de l'intentionnalité intrinsèque, qui elle est relative aux états mentaux individuels. À l'aide de ce concept, Schaeffer tente d'épuiser les possibles relations entre sémantique et art; une structure à intentionnalité dérivée propre aux œuvres d'art permettrait-elle d'en définir l'ontologie de manière spécifique ? Cette question est abordée par Schaeffer, une fois que l'analyse des possibilités définitionnelles antérieurement effectuée se soit terminée sur une impasse.

Or, selon ce dernier, cette investigation n'aboutit sur aucun critère permettant la distinction des faits artistiques d'autres artefacts. Pour appuyer sa thèse, Schaeffer critique d'abord la définition de l'œuvre d'art comme « symbolisme culturel » d'Arthur Danto. Selon

144 Schaeffer, 1996, p. 58.

145 Searle, 1983, p. 27.

Danto, une œuvre d'art se distingue d'autres objets si elle possède une signification qui dépasse son usage fonctionnel pour représenter de façon extensive la culture d'une société¹⁴⁶. En d'autres mots : si, entre deux objets usuels identiques (comme des corbeilles tressées), il est possible d'identifier une signification « supplémentaire » dans l'un des objets mais pas dans l'autre, que cette signification supplémentaire lui ait été accordée par une culture donnée, et que cette signification révèle un élément constitutif de la structure de cette culture, nous pouvons conséquemment distinguer une œuvre d'art d'un objet ordinaire. Si cette théorie s'avère vraie, il devient évident que le critère général d'identité des œuvres d'art consiste en une identité de signe linguistique, donc d'une structure à intentionnalité dérivée, car c'est l'ajout d'une signification culturelle particulière à un objet qui constitue son mode d'identité opératoire.

Selon Schaeffer, cette théorie achoppe parce qu'elle ne permet pas d'effectuer de distinction « entre les phénomènes d'association cognitive et la relation (sémiotique) d'exemplification »¹⁴⁷. Une relation sémiotique s'établit lorsqu'un élément est utilisé *pour* signifier quelque chose, tandis qu'une association cognitive utilise un élément *parce qu'il* signifie quelque chose. Ainsi, lorsqu'un objet est utilisé comme symbole culturel qui renvoie à une signification, il s'inscrit dans la logique de l'association cognitive, non celle de la relation sémantique. Or, l'association cognitive ne possède aucun contenu sémantique en soi; elle possède au contraire une capacité d'exemplification qui établit un lien entre les propriétés d'un objet et un système culturel. Rien n'est affirmé par l'objet, mais certaines valeurs sont évoquées par lui; le symbolisme culturel que peut posséder un artefact ne relève donc pas d'une relation sémantique, car la théorie de Danto confond des usages distincts de la notion de signification.

Si le symbolisme culturel n'est pas une avenue probante, elle ne rend pas inadéquate une réelle définition sémantique de l'œuvre d'art; des œuvres fonctionnant logiquement comme signe existent bel et bien – pensons entre autres à la littérature. Malgré tout, Schaeffer considère que l'identité sémantique d'un artefact artistique ne parvient pas à spécifier l'identité

146 Danto, 1996, pp. 135-136.

147 Schaeffer, 1996, p. 87.

des faits artistiques¹⁴⁸. Un premier exemple est celui de l'architecture, qui ne peut pas être réduite à sa fonction sémantique; son identité objectale – résistance des matériaux, répartition des charges, etc. – est constitutive de son identité fonctionnelle. Un autre exemple d'irréductibilité de l'art à la sémantique est celui de la peinture figurative et la photographie, qui fonctionnent essentiellement par représentation analogique. Or, la représentation analogique n'est pas équivalente à la représentation sémantique; elle nécessite une reconnaissance et une association entre des phénomènes visuels, qui reposent en dernière instance sur des capacités d'arrière-plan inhérentes à nos facultés cognitives¹⁴⁹. Cette faculté de reconnaissance et d'association n'est pas identique au système référentiel du langage, dans la mesure où la reconnaissance analogique s'appuie en première instance sur l'expérience visuelle plutôt que sur un système de référence sémantique. La représentation analogique, si elle fonctionne souvent comme un système sémantique (pensons à la représentation de l'espace en point de fuite durant la Renaissance italienne, par exemple), ne met pas en jeu des facultés qui permettent d'affirmer que toute représentation analogique est sémantique. Si l'architecture, la peinture figurative et la photographie sont issues d'une causalité intentionnelle par leur dimension artefactuelle, ces domaines demeurent irréductibles aux structures à intentionnalité dérivée, car elles impliquent des facultés cognitives extra-sémantiques, comme la reconnaissance analogique. C'est la distinction entre *reconnaissance* et *représentation* analogique qui permet à Schaeffer d'affirmer l'irréductibilité de l'œuvre d'art à l'intentionnalité dérivée. Il s'agit moins ici de nier la dimension sémantique de l'architecture, de la peinture figurative, de la photo et, en général, des autres faits artistiques (ce qui, soit dit en passant, serait absurde), mais plutôt de souligner que l'identité fonctionnelle de certains médiums et disciplines diffère de celle de la littérature, qui elle est essentiellement sémantique. Schaeffer soutient même que, dans les œuvres fonctionnant sémantiquement (littérature, œuvres verbales, notation musicale, ...), c'est-à-dire où l'intentionnalité dérivée est constituante, l'artisticité de ces œuvres n'en demeure pas moins indépendante de leur fonctionnement sémantique. C'est plutôt le type d'attention porté sur un fait fonctionnant par intentionnalité dérivée qui le spécifie comme œuvre d'art. La démonstration sur ce point n'est

148 *Ibid.*, p. 90.

149 *Ibid.*, pp. 98-99. La notion d'arrière-plan est aussi empruntée à Searle. L'arrière-plan définit toute capacité mentale non-représentationnelle rendant possible les diverses formes de représentation (Searle, 1983, p. 143).

pas claire dans *Les célibataires de l'art*. Nous devons renvoyer à la note 109 de la page 366 pour trouver une explication sommaire de la détermination artistique des artefacts fonctionnant sémantiquement. Cette explication affirme que le critère d'opacité dénotationnelle¹⁵⁰ ne relève pas d'un *modus operandi* spécifique à l'art, mais bien plutôt d'une esthétisation de la référence sémantique. Ainsi, l'opacité référentielle ne définit pas les faits artistiques; elle indique une procédure cognitive transformant le mode référentiel d'une relation sémantique.

Pour résumer, Schaeffer voit mal en quoi l'identité fondamentale de l'art devrait être du type de l'intentionnalité dérivée, car le réquisit sémantique n'est ni nécessaire, ni suffisant pour circonscrire les relations potentielles que nous entretenons avec les œuvres d'art. De fait, selon Schaeffer, les œuvres d'art ne peuvent pas être définies comme étant des faits à intentionnalité dérivée. En un sens très général, les œuvres d'art possèdent des contenus intentionnels, mais de manière non exclusive et équivalente aux autres phénomènes culturels.

Une conséquence de l'analyse effectuée par Schaeffer est de tendre vers une forme de relativisme anthropologique, qui insiste sur la variabilité contextuelle des faits artistiques davantage que sur des critères permettant la reconnaissance d'une identité stable. Schaeffer s'oppose aussi implicitement à une définition fonctionnelle de l'art, car ce « qui est effectivement purement fonctionnel ne définit pas des objets mais des activités, [...] alors que la définition d'œuvre d'art définit des produits »¹⁵¹. C'est donc une critique implicite des positions de Genette et Pouivet qui est ici élaborée; à l'intérieur des limites de leurs ambitions respectives quant à la définition de l'œuvre d'art, Genette et Pouivet n'en viennent pas moins à postuler un critère stable, celui de la fonction esthétique. Or, Schaeffer, en faisant de la causalité intentionnelle le seul réquisit définitionnel des faits artistiques, nie la spécificité

150 L'opacité dénotationnelle indique l'ambiguïté de la signification d'un terme. Ce concept rappelle le symptôme de la densité sémantique chez Goodman. Si ce concept peut être à la base d'une théorie tentant de fonder la spécificité sémantique de l'art, il demeure toutefois possible d'imaginer d'autres critères pouvant fonder une telle spécificité. Des modes de dénotation pluriels (la référence multiple et complexe) pourraient tout aussi potentiellement définir la spécificité sémantique de l'art. Nous devons donc souligner l'insuffisance de l'argumentation de Schaeffer sur ce point.

151 *Ibid.*, p. 110.

fonctionnelle comme critère, pour au contraire faire de l'œuvre d'art une classe d'objet (ou d'évènement). Comme la causalité intentionnelle n'est pas suffisante en elle-même, l'ontologie dés-essentialisée de Schaeffer ne permet qu'une identification de certains paramètres parfois présents, mais pas tout le temps, dans les objets d'art. Nous exposerons ainsi les premiers jalons positifs de la description des œuvres d'art suivant l'entreprise de « démolition » ontologique que nous venons de présenter.

3.2 Identité objectale et procédure cognitive

Par prototype notionnel, Schaeffer présente un concept similaire à la ressemblance de famille de Wittgenstein que nous avons exposé précédemment¹⁵². Une différence est toutefois notable; tandis que la ressemblance de famille récuse les définitions en termes de propriétés nécessaires et suffisantes, la théorie prototypique accepte comme fondement une propriété nécessaire¹⁵³. Dans le cas de l'œuvre d'art, cette propriété est la causalité intentionnelle. Ce critère, Schaeffer le définit disjonctivement en artefact ou objet sémantique, car, si un artefact et un objet sémantique sont nécessairement issus d'une causalité intentionnelle, un artefact ne peut être réduit à un objet sémantique. Le second niveau d'identité est constitué de plusieurs propriétés parfois présentes dans l'œuvre d'art, sans l'être obligatoirement dans chaque instance au même niveau. Ces propriétés sont : 1) l'appartenance générique, qui établit les distinctions entre les disciplines artistiques; 2) l'intention esthétique d'origine auctoriale; 3) l'attention esthétique, relative au type d'attention accordé à l'objet. Chacune de ces propriétés est plus ou moins saturée dans les instances particulières, c'est-à-dire que les œuvres individuelles possèdent des niveaux d'intention et d'attention esthétiques différents. Des œuvres à vocation culturelle et mortuaire n'ont ainsi aucune dimension esthétique (elles ne sont pas faites pour être vues et appréciées) tandis que d'autres entretiennent une relation fondamentale avec l'intention et l'attention esthétique (comme les objets décoratifs, qui sont faits pour être appréciés). Schaeffer construit donc un système de gradation basé sur une seule prémisses de fond, celle du statut nécessaire de la causalité intentionnelle.

¹⁵² Voir note 37 du présent texte.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 111.

Une différence fondamentale s'installe entre les définitions de l'œuvre d'art que l'on trouve chez Schaeffer et celle que l'on retrouve généralement dans l'esthétique analytique anglo-saxonne. Goodman, par exemple, s'il tente d'identifier des caractéristiques sémantiques propres à la constitution des œuvres d'art, occulte par le fait même la dimension du plaisir dans cette relation. C'est une grande partie de l'ambition de Schaeffer que de réintroduire la question du plaisir dans le domaine de l'ontologie de l'œuvre d'art, et c'est ce que la théorie du prototype notionnel tente d'accomplir. Sans lui accorder un statut nécessaire et stable, Schaeffer reconnaît le plaisir comme une composante centrale à la relation artistique. C'est d'ailleurs pourquoi la dimension esthétique, tant par l'intention native que la relation attentionnelle, se retrouve malgré tout au centre de son ontologie.

Si elle est spécifiée par un prototype notionnel, l'ontologie de l'œuvre d'art de Schaeffer possède une autre ambition (implicite toutefois), celle d'expliquer systématiquement la logique de l'attention esthétique dans son interaction aux faits culturels en général. Rappelons qu'en ontologie, la théorie classique tend davantage à opérer des distinctions opposant des types déterminés. Conséquemment, la théorie des types distingue l'art de tout ce qui est non-art. La démarche de Pouivet, qui s'insère directement dans cette orientation classique, en est un exemple. Or, en abandonnant la définition en critères nécessaires et suffisants – si on omet la notion de causalité intentionnelle¹⁵⁴ – Schaeffer ne s'appuie pas sur ce modèle. La théorie du prototype notionnel présentée antérieurement n'indique donc pas une identité chosique autonome. Au contraire, le prototype notionnel relève de la structure de la perception, c'est-à-dire de procédures cognitives dépendantes de capacités d'arrière-plan qui rendent possibles les états intentionnels en général¹⁵⁵. C'est là que Schaeffer installe sa notion « d'objet esthétique »¹⁵⁶. Selon ce dernier, aucun objet n'est pas esthétique *per se*, mais il est rendu esthétique par la relation dans laquelle il s'insère. Schaeffer reprend précisément la prémisse

154 Si la causalité intentionnelle est nécessaire pour déterminer l'origine génétique de l'œuvre d'art, elle apparaît si générale et non-spécifique qu'il semble qu'en faire un critère d'identité revient à ne pas dire quelque chose de bien intéressant. Il semble au moins insuffisant d'en faire un critère permettant d'effectuer des distinctions de types. C'est pourquoi on peut considérer que Schaeffer, même en acceptant le réquisit de la causalité intentionnelle, ne définit pas vraiment l'œuvre d'art par des critères nécessaires et suffisants, du moins, pas au sens fort de ces termes.

155 *Ibid.*, p. 269.

156 *Ibid.*, p. 250.

de Genette en matière d'attention esthétique. La catégorie d'objet esthétique acquiert son importance du fait qu'elle explicite de façon extensive la théorie du prototype notionnel dans ses dimensions d'intention et d'attention esthétique.

Schaeffer distingue alors des niveaux d'identité objectale, eux-mêmes déterminés par des procédures cognitives spécifiques. Il différencie initialement trois niveaux d'identité objectale : 1) l'identité chosique, qui consiste en la réalité matérielle du fait artistique; 2) l'identité d'intention¹⁵⁷, qui circonscrit les actions et les artefacts; 3) l'identité intentionnelle, qui situe la dimension de l'intentionnalité dérivée¹⁵⁸. Ces trois niveaux sont interdépendants, car l'identité intentionnelle dépend de son inscription dans le niveau de l'intention, qui elle-même dépend de sa nature chosique. Les procédures cognitives concomitantes répondent exactement à la division objectale avancée à l'instant : 1) l'identification descriptive s'établit sur le niveau chosique; 2) l'identification fonctionnelle repère le niveau d'intention native; 3) l'identification compréhensive, où finalement sont discernées les propriétés dénotatives, c'est-à-dire celles de l'intentionnalité dérivée.

Schaeffer repousse, avec cette systématisation des objets esthétiques, de nombreuses conceptions implicites à l'esthétique philosophique classique, et en particulier celle de la distinction entre simple objet et œuvre d'art. Comme diverses procédures cognitives sont à l'enjeu pour activer le prototype notionnel, et que ces procédures ne sont pas exclusives aux œuvres d'art, la distance entre objet usuel et art s'en voit grandement réduite. Les niveaux d'identité objectale tendent davantage à insister sur la parenté génétique entre les faits artistiques et les autres artefacts, dans la mesure où les dimensions chosiques, d'intention et

157 Nous avons donné le nom du niveau d'identité d'intention au niveau qui, à l'origine dans Schaeffer, 1996, se nommait identité intentionnelle. Le texte de Schaeffer distingue l'intention (au sens d'acte volontaire) et l'intentionnalité (comme état mental indifférencié) en écrivant ce dernier concept avec la lettre I en majuscule (intention et Intentionnalité). En faisant cela, Schaeffer reprend directement l'orthographe de Searle, 1983. Or, cette orthographe est erronée, car, si, par cette méthode, Searle voulait se distinguer de la tradition continentale classique, il n'en demeure pas moins que le terme intentionnalité est entré dans le vocabulaire philosophique depuis longtemps sans ce I majuscule. Ainsi, si nous avons littéralement suivi Schaeffer, 1996, mais en éliminant le I majuscule, nous aurions dû ici doubler le terme *identité intentionnelle* pour les niveaux 2 et 3, ce qui aurait évidemment faussé la compréhension de ces différents niveaux d'identité.

158 *Ibid.*, p. 279.

d'intentionnalité organisent aussi des faits qui ne possèdent aucune dimension artistique. En fait, Schaeffer affirme que « tous les objets de l'attention esthétique possèdent une identité stratifiée, ce qui fait que la question de leur identité n'admet jamais de réponse simple »¹⁵⁹. Pour illustrer son approche, Schaeffer avance l'exemple de la peinture figurative, qui possède tous les niveaux d'identité objectale d'une manière spécifique : elle dispose d'une identité chosique (en tant qu'objet matériel), d'une identité d'intention (elle fonctionne nativement comme un espace visuel) et d'une identité intentionnelle (la représentation analogique est déterminée partiellement comme un système sémantique). Ces dimensions sont toutes constitutives pour définir son statut opéral.

L'ontologie de Schaeffer se distingue *in fine* par la dépendance de la réalité objectale à la relation attentionnelle; le monde chosique et matériel est organisé par la structure cognitive déterminée par les capacités d'arrière-plan naturelle de l'humain. Ainsi, l'intentionnalité est la condition *sine qua non* de l'œuvre d'art; le prototype notionnel spécifiant les œuvres d'art est dépendant de procédures cognitives organisant son identité opérale. La stratification cognitive de Schaeffer aboutit à un horizon anthropologique basé sur une seule condition transculturelle, celle de nos capacités de perception.

3.3 Les conséquences d'une ontologie négative

L'ontologie de Schaeffer peut être ramenée à une entreprise de dés-essentialisation semblable aux thèses avancées par Weitz et Ziff. Comme ces derniers, Schaeffer propose une définition centrée autour du concept de prototype notionnel, lui-même fort semblable au concept de ressemblance de famille utilisé par Weitz¹⁶⁰. Si Genette et Pouivet se sont initialement inspirés du fonctionnalisme de Goodman, Schaeffer, quant à lui, reprend plutôt l'orientation négative (l'art ne possède pas de propriété spécifique) de l'ontologie analytique propre à Wittgenstein. À cet égard, la distinction entre l'esthétique et l'artistique rejette d'emblée l'une des conceptions les plus ancrées de l'histoire de la philosophie de l'art

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶⁰ Weitz, 1956, p. 31.

occidentale. En critiquant par la suite certaines définitions classiques de l'art (théorie institutionnelle, du symbolisme culturel ou encore de l'expressivité), Schaeffer en vient à accorder à l'œuvre d'art la causalité intentionnelle comme seul critère génétique nécessaire. Or, comme ce critère n'est en aucun cas spécifique aux faits artistiques, ce dernier organisant l'ensemble des faits culturels en général, Schaeffer vide le contenu sémantique du concept de l'œuvre d'art pour incidemment affirmer sa relativité anthropologique radicale.

Nous avons précédemment insisté sur le fait que l'une des conséquences, peut-être implicite et non intentionnelle, de l'ontologie de Schaeffer est de systématiser l'organisation cognitive des faits culturels en général. Comme son étude porte essentiellement sur les objets esthétiques, ses distinctions d'identité peuvent parfaitement s'appliquer à des objets non-artistiques. L'abolition du cloisonnement disjonctif entre simple objet et œuvre d'art appuie cette thèse. Schaeffer propose ainsi un des cadres de définition de l'art les plus conséquents de l'esthétique analytique française, dans la mesure où la distinction entre l'esthétique et l'artistique le distingue de cette stipulation spécifique à l'histoire de la philosophie de l'art depuis le XVIII^e qui, à notre avis, pose plus de problèmes qu'elle n'en résout, et à laquelle n'ont pu échapper Genette et Pouivet.

Toutefois, certains problèmes persistent. Si Schaeffer fait du concept d'objet esthétique le concept organisant les niveaux d'identités objectales et de procédures cognitives des faits artistiques, on voit mal en quoi les objets doivent être esthétiques pour fonctionner selon ces niveaux. Les niveaux d'identification descriptif, fonctionnel et compréhensif n'ont pas besoin de se faire à l'intérieur du cadre de l'attention esthétique pour caractériser l'organisation structurelle des faits issus d'une causalité intentionnelle¹⁶¹. Il aurait probablement été plus pertinent de parler de la structure des objets intentionnels indifférenciés plutôt que des objets esthétiques, car, par le fait même, l'ontologie de Schaeffer sous-tend un modèle où la relation entre attention esthétique et œuvre d'art demeure encore prégnante. Sans que cette association ne soit clairement affirmée, l'analyse constante de l'attention esthétique en regard des œuvres

161 Ce que Schaeffer reconnaît d'ailleurs lui-même en Schaeffer, 1996, p. 283; « [...] les différents niveaux nécessaires pour identifier un objet donné ne sont pas nécessairement tous mobilisés par la conduite esthétique ».

d'art tend à la révéler. Pour un auteur qui s'est évertué à faire de la distinction entre l'esthétique et l'artistique un des points les plus constitutifs de son ontologie négative et relativiste, cela demeure surprenant.

On peut arguer à la défense de Schaeffer que les différents niveaux d'identités objectales et de procédures cognitives organisant les objets esthétiques sont plutôt relatifs à la conduite esthétique en général et non pas spécifiquement aux œuvres d'art; il n'y aurait donc pas de stipulation implicite entre fait artistique et conduite esthétique, car, chez Schaeffer, la conduite esthétique n'est pas réductible aux œuvres d'art. Schaeffer ne discuterait que des cas où la conduite esthétique porte sur les œuvres d'art, sans qu'il n'y ait réellement d'association. De plus, le critère de l'appartenance générique fait office de repoussoir, c'est-à-dire permet d'exclure du monde de l'art des objets ayant génétiquement des propriétés esthétiques intentionnelles, sans qu'elles ne soient des œuvres proprement dites. C'est d'ailleurs pourquoi des objets culturels n'ayant pas de propriétés esthétiques intentionnelles peuvent être considérés comme des œuvres d'art. Or, cet argument s'avère invalide lorsqu'on observe de plus près le concept de prototype notionnel que notre auteur avance. En faisant de l'attention esthétique, de l'intention esthétique et de l'appartenance générique des « balises » permettant une espèce de gradation identitaire des faits artistiques, Schaeffer s'expose à un argument près des objections que lui-même avance aux théories esthétiques de l'art : son prototype notionnel, même s'il s'avère souple, ne circonscrit pas un domaine spécifique à l'œuvre d'art, de près ou de loin. À cet égard, Raphaël Goubet avance un argument démontrant les limites de la théorie de Schaeffer : des objets peuvent parfaitement correspondre au prototype notionnel, sans que ceux-ci ne soient des œuvres d'art¹⁶².

L'analyse du statut artistique des bibelots, qui sont des objets esthétiques par excellence, le démontre. Schaeffer analyserait cet exemple en affirmant que la présence du critère de l'appartenance générique permet une discrimination génétique entre les objets esthétiques; même s'ils sont intentionnellement des objets esthétiques, les bibelots ne font pas partie des catégories conventionnelles de l'art et donc ne peuvent pas être considérés comme étant des

162 Goubet, 2000, p. 36.

œuvres d'art. Or, cela nous ramène à nous questionner sur l'origine des genres artistiques; tandis que les arts classiques sont issus des catégorisations héritées du XVII^e siècle, l'art contemporain a fait disparaître ces classifications en appuyant sur des facteurs décisionnels génétiquement auctoriaux. On voit mal comment le critère générique peut être réellement opératoire hors des divisions classiques de l'art occidental; l'appartenance générique n'est pas un critère permettant de faire des distinctions efficaces, même à l'intérieur d'un schéma prototypique, car une œuvre peut potentiellement en être une sans qu'elle possède d'appartenance générique définitive. En fait, on peut voir que, dans la création artistique contemporaine, la diversité des médiums conduit à l'éclatement de la notion de genre comme critère identitaire, car c'est souvent par un acte de baptême auctorial qu'un objet passe du statut « ordinaire » au statut artistique. Toutefois, Schaeffer considère que les trois catégories de son prototype ne sont ni nécessaires ni suffisantes, donc aussi celui de l'appartenance générique. Mais, il n'en demeure pas moins que le prototype notionnel s'écroule; si l'appartenance générique ne vient pas opérer des distinctions entre les objets esthétiques, les critères de l'intention et de l'attention esthétique perdent par extension leur pertinence; comme le soutient Schaeffer lui-même, ces critères sont insuffisants pour effectuer des distinctions entre l'art et les autres faits. Ainsi, on peut tout à fait affirmer que, si les critères avancés par Schaeffer sont ni nécessaires ni suffisants, ils permettent de faire entrer dans la sphère de l'artistique des faits qui n'ont rien à voir avec les œuvres d'art. Que les bibelots ne soient pas génériquement des œuvres d'art, du moins selon le paradigme hérité du XVII^e siècle, ne suffit pas à les exclure de l'organisation systématique du prototype notionnel, car ils possèdent génétiquement des propriétés esthétiques. Une conséquence surprenante de ces considérations, est qu'avec le prototype notionnel, qui fait de l'appartenance générique et de la relation d'intention ou d'attention esthétique des critères d'identité, Schaeffer reste, tout comme Genette et Pouivet, coincé lui aussi dans un horizon occidentalocentriste¹⁶³.

163 Nous devons toutefois reconnaître que l'occidentalocentrisme de Schaeffer est beaucoup plus mitigé que celui de Genette et Pouivet, dans la mesure où une grande partie du travail de Schaeffer est de refuser une définition strictement esthétique des faits artistiques.

Pour être tout à fait honnête, il ne semble pas que Schaeffer s'attende à ce que son prototype notionnel soit un modèle opératoire permettant l'identification systématique des œuvres d'art. Comme il le dit lui-même :

Mes diagrammes, [on ne doit] pas les prendre au pied de la lettre : ils n'ont qu'une fonction heuristique et ne prétendent en rien décrire fidèlement la plasticité de la notion d'œuvre d'art. Mais ils nous permettent au moins de nous représenter de manière un peu plus concrète comment une notion classificatoire intrinsèquement vague, non seulement n'est pas cognitivement vide, mais encore peut remplir une fonction cognitive qu'une notion définie par des conditions nécessaires et suffisantes serait incapable de remplir¹⁶⁴.

Schaeffer semble ainsi modeste dans son ambition définitionnelle. Par contre, modeste ou pas, l'ensemble de l'ontologie de Schaeffer achoppe, car le prototype notionnel ne permet pas une distinction efficiente de l'art et aboutit à une indétermination complète du fait artistique. Or, il y a bel et bien une telle chose que des œuvres d'art. S'il se réclame initialement d'une orientation anthropologique, on voit mal comment Schaeffer comprend l'étendue épistémologique des faits artistiques. L'art est-il un concept relevant d'une relativité radicale, celle de son apparition dans le contexte culturel européen et intimement liée à cet espace-temps local, ou encore peut-il définir un phénomène transculturel aux modes d'existence multiples ? L'ambivalence entre ces deux positions, logiquement en accord avec la variabilité contextuelle de l'art que Schaeffer promeut, ne trouve pas de réponse dans son texte et indique la limite de son ontologie. Il semble néanmoins que Schaeffer tend vers la seconde option, comme le démontre son insistante comparaison entre phénomènes artistiques occidentaux et orientaux. Toutefois, Schaeffer ne réussit tout au plus qu'à rendre le cadre d'acception des faits artistiques moins précis, sans réellement rendre compte des distinctions opératoires entre les types de faits. Ainsi, la question de fond demeure ; sur quels critères, des objets nativement hors du monde occidental, sont-ils considérés comme artistiques ? Or, les critères du prototype notionnel ne résolvent pas cette question et installent l'ontologie de l'œuvre d'art dans un horizon strictement négatif, ce qui s'avère déficient : affirmer l'absence de critères nécessaires et suffisants pour définir l'œuvre d'art ne permet pas de faire l'impasse sur l'étendue épistémologique du concept. Que Schaeffer qualifie son approche

¹⁶⁴ Schaeffer, 1996, p. 118.

d'anthropologique est davantage redevable à sa métaphysique naturaliste, car, relativement à l'art, son anthropologie n'est qu'un projet encore inachevé.

En comparant l'entreprise de Gell à celle de Schaeffer, on aperçoit rapidement les insuffisances du postulat anthropologique de ce dernier. Ces deux auteurs débutent par une prémisse similaire, celle du refus d'une définition de l'œuvre d'art liant l'esthétique et l'artistique. Toutefois, tandis que le modèle de Schaeffer aboutit à une indétermination complète de l'art, l'approche de Gell s'efforce au contraire de combler l'espace libéré de la tradition esthétique européenne. Gell, en proposant d'interpréter les faits artistiques à même leur contexte d'émergence intentionnel, aboutit à une définition positive et opératoire de l'œuvre d'art. Il semble bien que c'est dans cette direction que tend la pensée de Schaeffer, ce qui est souligné par son instantane utilisation d'exemples tirés de la tradition chinoise et japonaise. Toutefois, Schaeffer ne semble pas complètement s'extraire de son contexte culturel européen, comme le démontre son usage des critères de l'appartenance générique, de l'intention et de l'attention esthétique. Si nous voyons des vertus à l'entreprise de dé-définition de Schaeffer, en particulier son refus initial de lier esthétique et artistique, il n'en demeure pas moins qu'elle semble tout au plus une propédeutique à une compréhension intentionnelle de l'art extraite des conditions européocentristes et classiques, et non pas une anthropologie systématique des faits culturels telle qu'avancée par Gell.

3.4 Rochlitz et la possibilité d'une théorie descriptive

Comme nous venons tout juste de le voir, l'approche de Schaeffer ne parvient pas à proposer un cadre opératoire permettant une compréhension élargie et réellement anthropologique des faits artistiques. Cette critique peut d'ailleurs être faite à chacun des auteurs; si Schaeffer pêche par le manque de détermination positive de son approche déflationniste, Genette et Pouivet quant à eux, en restent à une définition centrée autour de la fonction esthétique, prolongeant ainsi une tradition philosophique spécifiquement occidentale. Ces trois auteurs, en plus de manifester une certaine obédience analytique, se

rejoignent aussi du point de vue méthodologique, chacun avançant une approche descriptive de l'œuvre d'art. Aux vues des critiques que nous avons soulevées à nos auteurs, le problème fondamental résiderait-il à même cette approche méthodologique ? Une théorie descriptive est-elle à même de fonder un cadre de compréhension cohérent des faits artistiques ?

C'est ce que conteste Rainer Rochlitz, qui a effectué une des critiques les plus vigoureuses à l'encontre d'une théorie descriptive de l'art. Selon ce dernier, l'art est un acte intersubjectif qui doit être reconduit dans un engagement sémiotique spécifique¹⁶⁵; cet engagement implique lui-même une dimension illocutoire normative, au même titre que l'éthique ou le juridique. Cette dimension illocutoire de l'engagement artistique dénie toute définition objectale, donc descriptive, au profit d'une identification dynamique des faits artistiques, reconduits à l'intérieur même de sa dimension illocutoire normative. C'est une définition performative de l'art qui est ici avancée, où la réception et la critique rationnelles remplacent les définitions en propriétés fixes¹⁶⁶. Selon ce modèle, l'esthétique analytique pêche par son occultation de la dynamique critique au profit d'un horizon toujours descriptif. De fait, Schaeffer et Genette, même s'ils réintroduisent la dimension du plaisir dans la relation artistique, n'en demeure pas moins au niveau du descriptif, car le plaisir est défini comme une propriété relationnelle d'une classe de fait, qu'elle soit spécifique ou non, et donc ne fait pas partie d'une dynamique performative reconstructive.

Cette théorie reconstructive, si elle possède l'avantage indéniable d'identifier la dynamique critique dans laquelle s'insère la production actuelle de l'art, propose par contre un cadre normatif qui fait de l'art un phénomène essentiellement occidental et moderne, et en restreint incidemment la portée anthropologique. La dimension critique et réceptive de l'art chez Rochlitz est organisée par la rationalité cognitive de l'expérience esthétique; si elle ne relève pas d'une connaissance objective de l'objet, la rationalité esthétique dépend de l'organisation intersubjective de la prédication esthétique, elle-même irréductible à l'idiosyncrasie du goût individuel : « l'attention, elle aussi cognitive, aux propriétés esthétiques ne vise pas la vérité ou l'utilité externe de l'objet, mais ses qualités perçues en

¹⁶⁵ Rochlitz, 1998, p. 50.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 84.

fonction de leur valeur suggestive pour une subjectivité détachée de tout souci d'utilité ou d'adéquation objective »¹⁶⁷.

Pour rendre possible une telle normativité intersubjective du goût, Rochlitz s'appuie implicitement sur la définition de l'agir communicationnel de Habermas, où des débats rationnels permettent de construire des normes sociales, même si ces débats demeurent irréductibles aux valeurs objectives de vérité des énoncés argumentatifs¹⁶⁸. Cet usage public de la raison argumentative est lié, selon Habermas, à l'émergence de la société bourgeoise au XVIII^e siècle, où des personnes privées ont fait un usage public de leur raison¹⁶⁹. Cette double référence à Habermas montre en quoi la théorie de Rochlitz repose finalement sur un moment précis de l'histoire de l'espace public qui peut difficilement aboutir sur une définition anthropologique des faits artistiques. En liant la nature argumentative de l'agir communicationnel à une définition de l'art, Rochlitz se voit restreint à une définition moderne de l'art. L'art occidental trouve toutefois sa genèse au-delà de la modernité argumentative; les statues des empereurs romains du premier siècle après Jésus-Christ sont davantage redevables au culte de leur personne qu'à la rationalité publique et argumentative. Même si elles s'inscrivent dans un régime autre, ces statues n'en sont pas moins génériquement des œuvres d'art. En faisant de l'identité de l'œuvre d'art un espace public reconduit dans une dynamique argumentative, Rochlitz se voit acculé à restreindre profondément l'étendue du concept de l'art et à le situer seulement du XVIII^e siècle à aujourd'hui, ce qui nous apparaît comme une réduction considérable de sa portée.

Les paramètres de l'approche de Rochlitz s'appliquent néanmoins efficacement lorsqu'ils sont replacés dans le contexte de la production de l'art contemporain; l'espace critique des comptes rendus et analyses d'exposition dans les journaux et revues spécialisées permet un échange d'arguments qui influence la réception des œuvres, ce qui n'est pas sans rappeler l'espace public rationnel tel que développé par Rochlitz. Ainsi, son approche identifie bel et bien certains moyens concernant l'origine génétique du régime de l'art moderne et

167 *Ibid.*, p. 93.

168 Habermas, 1987, p. 40.

169 Habermas, 1991, p. 27.

contemporain. L'esthétique reconstructive peut être incidemment ramenée à une analyse descriptive qui tente de discerner l'origine génétique des propriétés transcendantes (interprétatives) des œuvres d'art contemporaines. L'approche de Rochlitz ne réfute pas l'approche descriptive avancée par l'esthétique analytique en France, mais peut au contraire s'y insérer comme constituante fondamentale d'un régime particulier de l'art.

Il est cependant utile de noter que Rochlitz propose cette théorie avec l'ambition de surmonter ce qu'il nomme l'anomie du jugement de goût propre au contexte actuel de production artistique. Penseur contemporain de la crise de l'art contemporain décrite en introduction, Rochlitz aperçoit le manque de critère pouvant légiférer et légitimer tant la production contemporaine que le discours portant sur celui-ci¹⁷⁰. Contre Schaeffer et Genette, Rochlitz refuse une esthétique subjectiviste où aucune argumentation rationnelle ne participe à la constitution des jugements esthétiques. Chez Genette et Schaeffer, la subjectivité est prégnante dans la définition de la dimension cognitive de la relation esthétique, essentiellement émotive et individuelle¹⁷¹. Ce face-à-face entre Rochlitz et Schaeffer/Genette oppose une rationalité esthétique qui postule l'universalité rationnelle du jugement de goût à une esthétique subjectiviste ancrée dans les facultés appréciatives de l'individu. Cette opposition entre relativité et universalité est aperçue et critiquée par Daniel Dumouchel dans un article de 2004. Selon ce dernier, cette opposition est oiseuse, car il est tout à fait possible de rendre compte de la rationalité de nos conduites esthétiques sans en postuler l'universalité. Si l'approche de Schaeffer et Genette pêche en faisant du jugement esthétique un jugement purement individuel qu'aucune influence extérieure ne vient polluer, Rochlitz, au contraire, accorde à la dimension intersubjective du goût un *telos* normatif appuyé par une rationalité spécifiquement esthétique. Dumouchel, s'il accorde à Rochlitz que les conduites esthétiques sont, à plusieurs égards, rationnelles, nie la spécificité esthétique de leur rationalité. Plutôt qu'un type de relation spécifique, c'est un prisme de paramètres contextuels (esthétique, représentationnel, sémantique, ...) qui remplace le postulat de l'universalité du jugement de goût, et, par extension, l'opposition entre relativité et universalité :

170 Ce qui est d'ailleurs noté par Uzel, 2004.

171 Schaeffer, 2000, p. 56 et Genette, 2010, p. 416.

Selon cette conception, il ne suffit pas de penser l'œuvre d'art comme un objet *esthétique* ou comme un artefact à intentionnalité *esthétique*, puisqu'au moins une partie de l'« intérêt » légitime — c'est-à-dire rapporté correctement aux intentions créatrices de l'œuvre — que nous prenons à l'art est irréductible à la satisfaction « esthétique » au sens strict, et relève plutôt de la satisfaction que nous éprouvons à manifester nos capacités interprétatives dans l'optique d'une « conversation » potentiellement enrichissante, tant aux plans cognitif, moral, affectif, qu'au plan strictement « esthétique » — que l'on en donne une définition « phénoménologique » à la Beardsley ou, comme c'est le cas chez Schaeffer, une définition plus large qui en fait une orientation spécifique de notre activité cognitive guidée par le « plaisir ». Il ne s'agit pas ici de réduire l'expérience de l'art à son « contenu » ou de faire primer la dimension « herméneutique » sur la dimension esthétique, mais uniquement de reconnaître la *diversité* des enjeux qui peuvent être liés aux intentions natives constitutives des œuvres d'art¹⁷².

Cette longue citation montre en quoi ni la subjectivité radicale, ni le postulat de l'universalité ne parvient à résoudre le problème des jugements de goût. Ainsi, contrairement à Rochlitz, nous affirmons que les jugements esthétiques sont empiriques, même s'ils possèdent une dimension sociale irréductible. Plutôt que des normes, la socialité du jugement de goût semble davantage délimiter des conditions sociales précises. Par exemple, nous pouvons avancer assez certainement que le jugement esthétique des contempteurs de l'art contemporain en France présentés en introduction n'est pas pur, dans la mesure où leur orientation idéologique vient « polluer » d'avance leur jugement sur les œuvres contemporaines proprement dites, quelles qu'elles soient. En ce sens, une approche empiriste conserve son potentiel, car elle peut circonscrire l'intentionnalité collective structurant les jugements de goût. En fait, le problème de l'approche subjectiviste de Schaeffer et Genette réside moins dans son orientation empiriste que dans la définition réductrice d'un jugement esthétique régulé par une faculté cognitive individuelle. En tant que fait empirique, le jugement de goût, s'il n'impose pas des vérités esthétiques pouvant réunir l'assentiment général, ne relève conséquemment pas de l'idiosyncrasie la plus pure. Une définition intentionnelle du jugement esthétique, qui implique de nombreux paramètres (orientation politique, sexuelle, position sociale, éducation, etc.), est à même d'identifier les généralités constitutives de la socialité du jugement esthétique. Dès lors, il est inutile d'opposer l'universalité du goût à un subjectivisme radical. S'interroger sur la structure sociale effective des jugements semble ainsi une avenue plus probante que savoir s'ils sont universels ou pas.

172 Dumouchel, 2004.

Il en va de même pour l'ontologie de l'œuvre d'art : observer les particularités concrètes du développement historique de l'intentionnalité collective de certaines classes de faits permet une identification effective du phénomène artistique. De la sorte, la question de la définition de l'art se retrouve réellement hors de la problématique essentialiste, car il ne s'agit dorénavant plus de cerner des propriétés historiquement stables pour donner au concept d'art son contenu définitif. De plus, contre une forme de relativisme radical, nous croyons que l'œuvre d'art est bel et bien une classe de phénomènes culturels possédant une cohérence assez forte pour en permettre l'identification, dans la mesure où une épistémologie conséquente des faits culturels indique l'horizon anthropologique et intentionnel de l'art. Ainsi, l'horizon descriptif demeure, du moins selon nous, une avenue possédant encore un fort potentiel opératoire que l'approche de Rochlitz semble davantage compléter que supplanter.

CONCLUSION

Avec cette étude, nous avons tenté de démontrer en quoi le thème de l'intentionnalité parcourt l'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique en France et renouvelle les enjeux de la définition du domaine. Nous avons tout d'abord présenté brièvement le contexte d'émergence de l'esthétique analytique, où la logique et la sémantique dominent, et son opposition méthodologique à l'approche continentale, davantage redevable à la spéculation ontologique de la tradition phénoménologique. Nous avons ensuite fait suivre à cette mise en contexte une présentation systématique des thèses de Gérard Genette, Roger Pouivet et Jean-Marie Schaeffer quant à l'ontologie de l'œuvre d'art. Les thèses de Genette et Pouivet ont été rassemblées sous un même chapitre, car ces auteurs s'avèrent fortement influencés par l'approche fonctionnaliste de Goodman, quoique dans des orientations fort différentes. Genette appuie sur la distinction entre structure intentionnelle (ou attentionnelle) et sa manifestation physique, pour ainsi délimiter des modes d'existence intentionnels des œuvres d'art, ceux de l'immanence et de la transcendance. Pouivet tente au contraire de faire de l'intentionnalité collective une norme selon laquelle l'identité substantielle des faits artistiques et les comportements sociaux envers ceux-ci peuvent être objectivement inférées. Ces deux auteurs s'entendent toutefois sur un point, celui de faire de la fonction définitoire de l'œuvre d'art une fonction esthétique. Cet axiome, classique de l'histoire de la philosophie de l'art, est refusé par Schaeffer, pour qui au contraire aucun critère nécessaire et suffisant ne permet de circonscrire les œuvres d'art en une classe distincte. L'intentionnalité des faits artistiques est bel et bien un critère génétique, dans la mesure où les œuvres d'art sont issues d'une causalité intentionnelle, mais au même titre que tous les faits culturels en général. Conséquemment, l'ontologie de l'œuvre d'art ne détermine pas, selon Schaeffer, une classe définie d'artefacts.

Le premier constat que l'on peut faire est que l'intentionnalité déplace les questions de la définition de l'œuvre d'art d'une définition d'objet à une définition d'usage selon des contextes socioculturels. C'est d'ailleurs l'ambition principale de l'esthétique analytique en France que

de rénover le cadre de compréhension de l'œuvre d'art. En s'appuyant une définition artefactuelle, ces trois auteurs s'entendent implicitement sur ce point particulier : la matérialité d'un objet n'épuise pas l'identité des faits artistiques; une structure intentionnelle doit s'ajouter au fait pour accréditer son statut artistique. Selon Schaeffer et Genette, les modes opératoires de l'art ne peuvent être ramenés à une identité d'objet, la manifestation physique des objets n'indiquant pas la dimension fonctionnelle des artefacts. Même Pouivet, qui semble le plus près d'une définition objectale, affirme que l'œuvre d'art n'introduit pas dans le monde de différence ontologique; son réalisme est redevable à une interprétation forte de la sémantique de Wittgenstein, où l'intentionnalité collective vient normer les comportements des être humains face aux objets. Conséquemment, l'ontologie de l'art dans l'esthétique analytique française demeure toujours relative à une structure socioculturelle, où la théorie de l'intentionnalité permet de faire ressortir quelques aspects primordiaux.

Appuyer sur le rôle de l'intentionnalité dans l'identité des œuvres d'art implique que celles-ci soient des faits essentiellement humains, que le contenu de signification de ces faits diffère de leur inscription matérielle stricte. En disant cela, on ne semble pas dire grand chose, sinon finasser sur une évidence qui ressemble beaucoup à un truisme. Par contre, c'est là que les choses se corsent. Comme le montrent les thèses des auteurs à l'étude, même en prenant comme point de départ la théorie de l'intentionnalité, les possibilités d'interprétation sont nombreuses et surtout non restrictives; l'étude de la relation entre structure intentionnelle et manifestation matérielle n'impose aucune prescription définitive, qu'elle soit mentaliste ou réaliste. C'est qu'en fait, le problème de l'intentionnalité est lui-même plongé dans le problème plus général de la philosophie de l'esprit et de ses positions concomitantes : Genette semble particulièrement inspiré par le déflationnisme ontologique du constructivisme de Goodman; Pouivet trahit l'influence du thomisme wittgensteinnien, où l'intentionnalité collective est une disposition indiquant les normes naturelles de la relation artistique; Schaeffer, quant à lui, se situe dans un horizon naturaliste lui-même fondé sur une épistémé mésocognitive non fondationnaliste¹⁷³. Nous espérons avoir fait ressortir cet aspect tout au

173 L'épistémé mésocognitive est où « la visée fondatrice se trouve remplacée par une épistémologie « naturalisée », pour laquelle il ne saurait y avoir de validation épistémologique qu'enchâssée dans le développement des enquêtes cognitives effectivement menées » (Schaeffer, 2007, p. 135).

long de notre étude. La vertu fondamentale de l'approche intentionnelle des faits artistiques est surtout de reconnaître les dimensions fonctionnelle, symbolique et sémiotique comme faisant partie de l'origine génétique des œuvres d'art.

Nous avons fait suivre à chaque présentation des thèses de nos auteurs quant à l'ontologie de l'œuvre d'art une section critique qui a tentée de montrer les limites de l'approche de chacun des théoriciens. Nous considérons que Genette et Pouivet pèchent par l'union problématique entre esthétique et artistique, car cette liaison tend à réduire considérablement la portée cognitive de la relation artistique. Schaeffer, quant à lui, s'il récuse la définition esthétique de l'œuvre d'art, en reste à un horizon négatif que ne semble pas résoudre sa théorie du prototype notionnel, et ainsi aboutit à une indétermination complète de l'œuvre d'art. Ces critiques n'ont pas été faites d'un point de vue strictement négatif, mais bien plutôt pour montrer que, même dans ses qualités intrinsèques, l'approche analytique en France n'a pas terminé le travail qu'elle a entrepris. En fait, nous croyons au contraire que l'approche des théoriciens présentés fait office de propédeutique à une définition conséquente des faits artistiques. En plus d'une orientation qui accorde à l'intentionnalité un rôle fondamental, les tenants de l'esthétique analytique semblent tous proposer des approches descriptives de l'œuvre d'art, dans la mesure où chacun tentent d'identifier des paramètres permettant de circonscrire des usages du concept – qu'ils pensent que ces paramètres soient possibles à identifier ou non.

Or, selon nous, cette approche possède un potentiel encore inexploité, en particulier pour déterminer le contenu épistémologique du terme *art*. La reconnaissance de certains paramètres sociohistoriques déterminant la constitution de paradigmes¹⁷⁴ qui permettent d'identifier une classe de faits ayant une cohérence suffisamment forte pour circonscrire une pratique spécifique peut être, du moins selon nous, effectuée par une approche descriptive. L'art peut être identifié selon ce modèle; plutôt que tenter de discerner des propriétés

¹⁷⁴ Nous empruntons le terme de paradigme à Thomas Kuhn (Kuhn, 1983, p. 71) : un paradigme est « un ensemble d'illustrations répétées et presque standardisées de différentes théories, dans leur application conceptuelle, instrumentales et dans celles qui relèvent de l'observation ». Bien entendu, cette définition a été initialement appliquée à la science empirique, mais elle s'applique systématiquement de manière cohérente aux sciences sociales.

transculturelles qui donnent au concept d'art un contenu historiquement stable, il s'agit au contraire d'identifier les particularités distinctives à même le développement historique. Par exemple : l'art au XVII^e siècle, qui a vu naître la théorie des beaux-arts, peut être conçue comme l'une des origines des pratiques actuelles de l'art, sans, bien entendu, s'y restreindre. Des points de passage entre divers paradigmes de pratiques culturelles sont survenus, comme la *Fontaine* de Duchamp (1917), qui accorde aux décisions autoriales une prééminence au dépens des catégories objectales dans l'identité des faits artistiques. La crise de l'art contemporain décrite en introduction peut être conséquemment vue comme symptomatique d'un contexte historique où les paramètres de l'usage artistique s'avèrent moins stables. C'est d'ailleurs dans cette optique paradigmatique que s'avèrent particulièrement efficaces tant l'ontologie contextualiste de Genette que les distinctions d'identités objectales et de procédures cognitives de Schaeffer. Selon ces critères, une histoire paradigmatique de l'art, ancrée dans son histoire sociale d'apparition, est alors tout à fait envisageable¹⁷⁵.

C'est d'ailleurs ce que démontrent certaines des approches anthropologiques des faits artistiques que nous avons présentés précédemment. Celle de Gell notamment, fait du contexte intentionnel l'horizon structurant l'agentivité des objets d'art. Par le fait même, Gell n'attribue pas à l'art de propriétés nécessaires et suffisantes, mais organise la structure des faits à même leur contexte sociohistorique d'usage. L'approche de Galaverna analysant les

175 Un constat s'impose : le problème de la définition des pratiques artistiques non-occidentales demeure. S'il existe bel et bien une histoire des pratiques culturelles historiquement subsumées sous le concept d'art en Occident, il n'en va pas de même pour l'art oriental. En fait, l'art oriental est nommé art surtout par l'homologie générique entre les types de faits issus des classifications catégorielles héritées de la définition occidentale du phénomène. Or, il y a des pratiques culturelles possédant une organisation intentionnelle homologue à l'art, sans toutefois que ces pratiques correspondent génériquement aux définitions occidentales de l'art. Schaeffer le montre avec son analyse du temple zen Genkô-an (Schaeffer, 1996, pp. 121-125). Une asymétrie apparaît donc entre des faits relativement similaires ayant des origines culturelles divergentes, rendant ainsi problématique l'application du concept de l'art aux phénomènes culturels hors de l'Occident. Une théorie intentionnelle des faits culturels permet toutefois de passer outre ce problème. S'ils sont nativement divergents, l'homologie intentionnelle entre des faits peut parfaitement permettre leur comparaison. Une comparaison entre des paramètres donnés (les systèmes de représentation visuelle, par exemple) constitutifs à certains faits culturels peut ainsi soulever des parentés souterraines entre des faits initialement non apparentés, permettant ainsi une application cohérente du concept d'art hors de l'Occident. Il s'agit ainsi de comparer différents régimes, où certaines constantes catégorielles peuvent ainsi être observées entre des civilisations divergentes. L'approche avançant une définition intentionnelle des faits artistiques selon des paradigmes historiques conserve ainsi toute sa valeur.

masques africains s'inscrit directement dans cette logique; elle remplace les paramètres représentationnels de l'art occidental au profit d'un régime présentationnel davantage aligné sur le contexte social d'émergence de ce type de faits. Ainsi, si ces approches anthropologiques ne font pas recours à des propriétés définitionnelles stables, elles permettent toutefois de cerner l'organisation effective d'une classe d'artefacts.

À certains égards, c'est bien dans cette direction que tend l'orientation intentionnelle de l'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique en France. L'origine du questionnement propre à Genette, Pouivet et Schaeffer s'amorce par une prémisse commune : les définitions de l'œuvre d'art en termes de propriétés stables semblent aboutir à une aporie insurmontable. Il s'agit donc de renouveler les paramètres concernant la question pour mieux intégrer les faits artistiques dans leur position socioculturelle respective. L'horizon intentionnel peut à cet égard être vu comme une tentative incomplète d'émancipation; l'intentionnalité permet de ne pas avancer des thèses subsumées par des *a priori* ontologiquement trop compromettants, mais elle demeure conçue dans un cadre occidentalocentriste difficilement applicable aux faits artistiques hors de la tradition européenne. La rémanence de la question de l'esthétique prend ainsi une dimension réductrice, qui limite la portée de l'orientation intentionnelle de l'ontologie de nos auteurs. Ce n'est pas une compréhension intentionnelle des œuvres d'art qui induit la question de l'esthétique, c'est le retour constant de l'esthétique qui démontre les limites et les influences locales de nos auteurs sur la question. La définition intentionnelle des faits artistiques peut au contraire être vue comme cette volonté initiale d'élargir le cadre de compréhension de cette classe de fait. Toutefois, elle demeure incomplète, dans la mesure où l'esthétique analytique en France ne propose pas un cadre anthropologique réellement opératoire permettant une saisie des différenciations concrètes dans l'organisation intentionnelle des faits artistiques.

Les derniers développements que nous venons d'effectuer ont surtout été faits pour démontrer en quoi la problématique générale de l'esthétique analytique en France soulève encore beaucoup de problèmes, tout en s'avérant une orientation prometteuse pour la philosophie de l'art. Nous croyons à cet égard qu'une définition conséquente de l'art ne pourra

pas dans l'avenir se passer du thème de l'intentionnalité, faute de succomber aux apories classiques de l'histoire de la philosophie de l'art. L'esthétique analytique est finalement une approche appelant de nouvelles analyses, pour permettre une meilleure compréhension d'une pratique culturelle fondamentale de l'être humain, celle de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote. 2007. *Catégories – Sur l'interprétation, Organon I-II*. Trad. M. Crubellier, C. Dalimier et P. Pellegrin. Paris : Garnier-Flammarion, 370 p.
- , 1983. *Les Attributions (catégories)*. Trad. Y. Pelletier. Montréal : Bellarmin, 256 p.
- Armstrong, David. 1997. *A world of state of affairs*. Cambridge : Cambridge University Press, 285 p.
- Batteux, Charles. 1969. *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Genève : Slatkine reprints, 383 p.
- Beardsley, Monroe C. 1981. *Aesthetics : problems in the philosophy of criticism*, 2nd ed., Indianapolis, Hackett Publishing Company, 688 p.
- Beardsley, Monroe C., et W. K. Wimsatt. 1946. « The intentional fallacy », *The Sewanee Review*, vol. 54, no. 3, Juillet-septembre 1946, pp. 468-488.
- , 1949. « The affective fallacy », *The Sewanee Review*, vol. 57, no. 1, hiver 1949, pp. 31-55.
- Bloch, Maurice. 1999. « Une nouvelle théorie de l'art. À propos d'*Art and agency* d'Alfred Gell ». *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, trad. C. Langlois, no. 32, mars 1999, pp. 119-128.
- Bourdieu, Pierre. 1961. « Champ intellectuel et projet créateur ». *Les temps modernes*, no. 246, nov. 1961, pp. 865-906.
- Brentano, Franz. 1944. *La psychologie du point de vue empirique*. Trad. M. de Gandillac. Paris : Aubier-Montaigne, 461 p.
- Buren, Daniel. 1991. « Mise en garde ». *Les Écrits*. 3 vol. Bordeaux : capc Musée d'art contemporain.
- Chateau, Dominique. 2000. *Qu'est-ce que l'art ?*. Paris : L'Harmattan, 260 p.
- Cometti, Jean-Pierre. 1999. *L'art sans qualités*. Tours : Farrago, 85 p.
- , 2004. *Les définitions de l'art*. Bruxelles : La Lettre Volée, 178 p.

- Danto, Arthur. 1981. *The transfiguration of the commonplace : a philosophy of art*. Cambridge : Harvard University Press, 212 p.
- , 1996. *Après la fin de l'art*. Trad. C. Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, 342 p.
- Domecq, Jean-Philippe. 1991. « Un échantillon de la bêtise moderne. La fortune critique d'Andy Warhol ». *Esprit*, no. 173, juillet-août 1991, pp. 109-122.
- Descartes, René. 1979. *Méditations métaphysiques*. Paris : GF Flammarion, 497 p.
- , 1994. *Les passions de l'âme*. Paris : Vrin, 288 p.
- Dickie, George. 1974. *Art and the aesthetic. An institutional analysis*. Ithaca : Cornell University Press, 204 p.
- Dumouchel, Daniel. 2004. « L'art et ses raisons. Remarques critiques et limites de la notion de rationalité esthétique ». *Canadian aesthetics journal/ Revue canadienne d'esthétique*, vol. 9, printemps 2004, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_9/roch/dumou.htm.
- Gaillard, Françoise. 1992. « Fais n'importe quoi ». *Esprit*, no. 179, février 1992, pp. 51-58.
- Galaverna, Christine. 2002. *Philosophie de l'art et pragmatique. L'exemple de l'art africain*. Paris : L'Harmattan, 229 p.
- Gell, Alfred. 2009. *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Fabula : Les Presses du Réel, 328 p.
- Genette, Gérard. 2010. *L'œuvre de l'art*. Paris : Seuil, 816 p.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of art*. Indianapolis/Cambridge : Hackett Publishing Company, 277 p.
- , 1992. « Quand y a-t'il art ? ». *Esthétique et poétique*. Textes réunis et présentés par G. Genette, trad. D. Lories. Paris : Seuil, 245 p.
- , 1996. *L'art en théorie et en action*. Trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet. Paris : Édition de l'Éclat, 192 p.
- , 2006. *Manières de faire des mondes*. Trad. M.-D. Popelard. Paris : Gallimard, 240 p.
- Goodman, Nelson, et W.V.O. Quine. 1947. « Step toward a constructive nominalism ». *The Journal of Symbolic Logic*, vol. 12, no. 4, déc. 1947, pp. 105-122.
- Gress, Thibaut. 2009. « Jean-Marie Schaeffer : la fin de l'exception humaine », *Actu Philosophia*, vendredi 20 mars 2009, <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article102>, consulté le 2 août 2012.

- Goubet, Raphaël. 2000. *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Perception, communication et ontologie de l'œuvre*, Juin 2000, http://mapage.noos.fr/henri.reichert/Documents/textes_sur_l_art/Art_3.pdf, consulté le 21 janvier 2013.
- Habermas, Jürgen. 1987. *Théorie de l'agir communicationnel. Rationalité de l'action et rationalisation de la société*. 2 vol. Trad. J.-M. Ferry. Paris : Fayard.
- . 1991. *The structural transformation of the public sphere*. Cambridge : The MIT Press, 301 p.
- Haghsheno-Sabet, Aseman. 2009. *Le tournant épistémologique de l'esthétique analytique en France*. Mémoire de maîtrise en histoire de l'art. Montréal : Université du Québec à Montréal, 132 p.
- Heidegger, Martin. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, 313 p.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Éditions de Minuit, 384 p.
- Husserl, Edmund. 1962. *Recherches logiques*. Tome II, vol. II. Trad. M. Élie, L. Kelkel et R. Schérer. Paris : Presses Universitaires de France, 400 p.
- . 1994. *Méditations cartésiennes et les conférences de Paris*. Trad. M. de Launay. Paris : Presses Universitaires de France, 256 p.
- Kuhn, Thomas. 1983. *La structure des révolutions scientifiques*. Trad. L. Meyer. Paris : Flammarion, 284 p.
- Kwon, Miwon. 2004. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge : MIT Press, 218 p.
- Jimenez, Marc. 2005. *La querelle de l'art contemporain*. Paris : Gallimard, 402 p.
- Le Bot, Marc. 1992. « Marcel Duchamp et ses "célibataires mêmes" ». *Esprit*, no. 179, février 1992, pp. 6-15.
- Lories, Danielle. 1988. *Philosophie analytique et esthétique*. Paris : Klincksieck, 276 p.
- Margolis, Joseph. 1959. « The identity of a work of art ». *Mind. A quaterly review of philosophy*, vol. 68, no. 269, janvier 1959, pp. 34-50.
- Marion, Jean-Luc. 2008. « Quelle exception ? ». *Le Débat*, no. 152, novembre-décembre 2008, pp. 129-135.

- Martel, Marie D. 2005. « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'œuvre littéraire ». *Philosophia scientiae*, vol. 2, http://poincare.univ-nancy2.fr/digitalAssets/12805_martel.pdf, consulté le 18 mars 2012.
- Molino, Jean. 1991. « L'art aujourd'hui ». *Esprit*, no. 173, juillet-août 1991, pp. 72-109.
- Nef, Frédéric. 2004. *Qu'est-ce que la métaphysique ?*. Paris : Gallimard, 1062 p.
- Panofsky, Erwin. 1989. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Trad. H. Joly. Paris:Gallimard, 284 p.
- Pouivet, Roger. 1997. *Après Wittgenstein, Saint Thomas*. Paris : Presses Universitaires de France, 128 p.
- , 2006. *Le réalisme esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 246 p.
- , 2010. *L'ontologie de l'œuvre d'art*. Paris : Vrin, 272 p.
- , 2011. « L'ontologie de régime de Gérard Genette ». *Aisthesis – Rivista di Estetica Online*, janvier 2011, L'estetica all'opera, Focus Genette, <http://www.aisthesisonline.it/2011/1-2011/1/%E2%80%99ontologie-de-regime-de-gerard-genette/>, consulté le 21 février 2012.
- Rochlitz, Rainer. 1994. *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris : Gallimard, 238 p.
- , 1998. *L'art au banc d'essai : esthétique et critique*. Paris : Gallimard, 473 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris : Gallimard, 444 p.
- , 1996. *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*. Paris : Gallimard, 400 p.
- , 2000. *Adieu à l'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 74 p.
- , 2007. *La fin de l'exception humaine*. Paris : NRF Gallimard, 464 p.
- Searle, John R. 1983. *Intentionality. An essay in the philosophy of the mind*. Cambridge : Cambridge University Press, 278 p.
- Shusterman, Richard. 1987. « Analytic aesthetics : Retrospect and prospect ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, Analytic Aesthetics 1987, pp. 115-124.

- Uzel, Jean-Philippe. 1998. « Perdre le sens commun. Comparaison des approches descriptives et évaluatives de l'œuvre d'art ». *Canadian aesthetics journal/ Revue canadienne d'esthétique*, vol. 2, hiver 1998, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_9/roch/Uzel.htm, consulté le 18 février 2013.
- , 2004. « Rainer Rochlitz et l'ambivalence du jugement esthétique ». *Canadian aesthetics journal/ Revue canadienne d'esthétique*, vol. 9, printemps 2004, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_9/roch/Uzel.htm, consulté le 18 février 2013.
- Vasari, Giorgio. 1981. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Trad. A. Chastel, Tome 1. Paris: Berger-Levrault, 275 p.
- Weitz, Morris. 1956. « The role of theory in aesthetics ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, no. 1, Sept. 1956, pp. 27-35.
- Wittgenstein, Ludwig. 1992. *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*. Trad. J. Fauve. Paris : Gallimard, 186 p.
- , 2004. *Recherches philosophiques*. Trad. F. Datsur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et É. Rigal. Paris : Gallimard, 367 p.
- Zemach, Eddy. 2005. *La beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*. Trad. S. Rhéhault. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 266 p.
- Ziff, Paul. 1953. « The task of defining work of art ». *The Philosophical Review*, vol. 62, no. 1, Jan. 1953, pp. 58-78.